Ueber
dramatische Kunst
und
Literatur.

Vorlesungen
von
August Wilhelm von Schlegel,
des St. Wladimir=Ordens und des Wasa=Ordens Ritter, der Königl. Baierischen Akademie der Wissenschaften auswärtigem Mitgliede.

Nach der zweyten Ausgabe.

Zweyter Theil.

Wien, 1825.
Gedruckt und verlegt bey Ch. F. Schade.

Fünfte Vorlesung.
(Schluß.)

Solche Gemählde allgemeinen Jammers, des Sturzes blühender Geschlechter und Staaten aus der größten Herrlichkeit in die tiefste Noth, ja in gänzliche Vernichtung, wie das in den Trojanerinnen aufgestellte, mochten dem Euripides vom Aristoteles den Nahmen des tragischsten Dichters verdienen. Der Schluß, wie die gefangenen als Sclavinnen verloosten Frauen das brennende und einstürzende Troja hinter sich lassend, sich zu den Schiffen wenden, ist wahrhaft groß. Uebrigens kann nicht leicht ein Stück weniger Handlung im energischen Sinne des Wortes haben: es ist eine Reihe von Lagen und Vorfällen, ohne irgend einen andern Zusammenhang, als daß sie insgesammt von der Eroberung Troja's herrühren; aber sie gehen durchaus nicht auf ein gemeinschaftliches Ziel. Die Anhäufung hülflosen Leidens, das nicht einmal einen Widerstand der Gesinnungen aufzubieten hat, ermüdet zuletzt, und erschöpft das Mitleid. Je mehr gekämpft wird, um ein Unglück abzuwehren, um so mehr Eindruck macht es nachher, wenn es dennoch herein bricht. Wenn aber so wenig Umstände gemacht werden, wie hier mit dem Astyanax, da die Rede des Talthybius selbst dem leisesten Versuch, ihn zu retten, vorbeugt, so ergibt sich der Zuschauer auch bald darein. Hierin versieht es Euripides häufig. Bey den ununterbro=

chenen Anfoderungen an unser Mitleid in diesem Stück ist das Pathos nicht gehörig ausgespart und gesteigert; z. B. die Klage der Andromache um ihren noch lebenden Sohn ist weit zerreißender, als die der Hecuba um den todten. Zwar wurde die Wirkung der letzteren durch den Anblick der kleinen Leiche auf dem Schilde Hektors unterstützt. Ueberhaupt war wohl sehr auf den Reiz für die Augen gerechnet: deswegen erscheint Helena, gegen die kriegsgefangenen Sclavinnen, abstechend, prächtig geputzt, Andromache auf einem mit Beute beladenen Wagen, und ich zweifle nicht, daß am Schlusse die ganze Decoration in Flammen stand. Das peinliche Verhör der Helena unterbricht alle Rührung durch eitles Gezänke, und bewirkt nichts; denn trotz der Anklage der Hecuba bleibt Menelaus bey dem gleich Anfangs beschlossenen. Die Vertheidigung der Helena mag ungefähr so unterhalten, wie des Isokrates sophistische Lobrede auf sie.

Es war dem Euripides noch nicht genug, die Hecuba ein ganzes Stück hindurch sich verhüllt im Staube wälzen und winseln zu lassen: er hat sie in einer andern Tragödie, die von ihr den Nahmen führt, eben so als stehende Hauptfigur des Jammers angebracht. Die beyden Handlungen dieses Stücks, die Opferung der Polyxena, und die Rache am Polymestor wegen Ermordung Polydors, haben nichts mit einander gemein, außer ihrer Beziehung auf die Hecuba. Die erste Hälfte hat große Schönheiten von der Art, wie sie dem Euripides vorzüglich gelingen. Bilder zarter Jugend, weiblicher Unschuld und edelmüthiger

Ergebung in einen frühen gewaltsamen Tod. Ein Menschenopfer, der Triumph des barbarischen Aberglaubens, wird dargestellt, als mit jenem Hellenismus der Gesinnung vollbracht, erlitten und angeschaut, welcher bey den Griechen so frühzeitig die Abschaffung der Menschenopfer bewirkte. Aber die zweyte Hälfte zerstört diese sanfteren Rührungen auf eine höchst widerwärtige Art. Sie ist angefüllt mit der rachsüchtigen Hinterlist der Hecuba, dem blödsinnigen Geiz des Polymestor, und der dürftigen Politik Agamemnons, der den thracischen König nicht selbst zur Verantwortung zu ziehen wagt, aber ihn den kriegsgefangenen Weibern in die Hände spielt. Auch paßt es gar nicht, daß Hecuba, bejahrt, kraftlos und im Jammer versunken, nachher so viel Gegenwart des Geistes bey Ausübung ihrer Rache, und eine solche Fertigkeit der Zunge in ihrer Anklage und den Spöttereyen gegen den Polymestor zeigt.

Ein anderes Beyspiel von zwey ganz getrennten Handlungen in derselben Tragödie sehen wir am rasenden Hercules. Die erste ist die Bedrängniß seiner Familie während seiner Abwesenheit, und ihre Errettung daraus durch seine Zurückkunft; die zweyte seine Reue über den in plötzlicher Raserey an seiner Gattinn und seinen Kindern verübten Mord. Dies folgt zwar auf einander, aber keineswegs aus einander.

Die Phönicierinnen sind reich an tragischen Begebenheiten im gemeinen Sinne des Worts: der Sohn des Kreon stürzt sich zur Rettung der Stadt von der Mauer; Eteokles und Polynices kommen einer durch die Hand des andern um, Jo-

kaste durch ihre eigene über deren Leichen, die gegen Thebe zu Felde gezogenen Argiver fallen im Kampf, und Polynices bleibt unbeerdigt, endlich werden Oedipus und Antigone in die Verbannung ausgestoßen. Freylich bemerkt nach dieser Aufzählung der Scholiast die Willkür, womit die Dichter verfahren. »Dies Schauspiel,« sagt er, »ist schön »in der theatralischen Erscheinung, eben weil es »voll fremder Ausfüllungen. Die von den Mauern »herabschauende Antigone gehört mehr zur Hand»lung, und Polynices kommt unter der Gewähr»leistung eines Waffenstillstandes in die Stadt, ohne »daß etwas daraus erfolgt. Nach allem übrigen ist »noch der vertriebene Oedipus mit einem geschwätzi»gen Gesange zwecklos angehängt.« Dies Urtheil ist strenge, aber es trifft.

Nicht gelinder lautet das über den Orestes: »Das Stück ist von denen, die auf der Bühne »große Wirkung thun, in den Charaktern aber äu»ßerst schlecht; denn außer dem Pylades taugen alle »nichts.« Ferner. »Es hat eine mehr der Komödie »angemessene Auflösung.« Dieses Schauspiel hebt in der That erschütternd an. Orest liegt nach seinem Muttermorde krank an Seelenqual und Wahnsinn auf einem Bett, Elektra sitzt zu seinen Füßen, sie und der Chor zittern vor seinem Erwachen. Nachher nimmt aber alles eine verkehrte Wendung, und endigt mit gewaltsamen Theaterstreichen.

Weniger wild und ausschweifend ist ein Stück, das die Schicksale des Orest weiter verfolgt: Iphigenia in Tauris, aber dagegen fast durchgehends mittelmäßig in der Darstellung sowohl der

Charakter als der Leidenschaften. Die Wiedererkennung der Geschwister nach solchen Vorfällen und Thaten, und unter solchen Umständen, da Iphigenia, die ehedem selbst am Blutaltare gebebt, ihren Bruder dem gleichen Loose widmen soll, erregt dennoch nur eine flüchtige Rührung. Auch die Flucht der Geschwister spannt die Theilnahme nicht sonderlich: die List, wodurch Iphigenia sie bewerkstelliget, wird vom Thoas willig geglaubt, und erst, nachdem Beyde schon gerettet sind, versucht er sich zu widersetzen, wird aber sogleich, durch eine der gewöhnlichen Göttererscheinungen am Ende, beschwichtigt. Dies Mittel hat Euripides so benutzt und abgenutzt, daß unter seinen achtzehn Tragödien in neunen eine Gottheit zur völligen Lösung des Knotens herab schweben muß.

In der Andromache tritt Orest zum vierten Male auf. Der Scholiast, in dessen Urtheilen wir meistens Aussprüche bedeutender alter Kunstrichter zu erkennen glauben, erklärt dieses für ein Stück vom zweyten Range, woran er nur einzelne Stellen lobt. Unter denen, welche Racine seinen freyen Nachbildungen zum Grunde gelegt, ist es gewiß das am wenigsten vorzügliche, und daher haben die französischen Kritiker hier leicht gewonnenes Spiel, wenn sie sich bemühen, den griechischen Vorgänger herab zu setzen, von dem jener in der That wenig mehr als die erste Veranlassung hergenommen.

Die Bacchantinnen stellen die um sich greifende taumelnde Begeisterung des Bacchusdienstes mit großer, sinnlicher Kraft und lebendiger Gegenwart dar. Der hartnäckige Unglaube des Pentheus, seine Verblendung und furchtbare Strafe

durch die Hand seiner eigenen Mutter bilden ein kühnes Gemählde. Die Wirkung auf der Bühne mußte außerordentlich seyn. Man denke sich den Chor mit fliegenden Haaren und Gewändern, Tamburine, Zymbeln u. s. w. in den Händen, wie die Bacchantinnen auf Basreliefs vorgestellt werden, in die Orchestra hinein stürmend, und unter rauschender Musik seine begeisterten Tänze aufführend, was ganz ungewöhnlich war, da sonst die Chorgesänge ohne andere Begleitung, als die einer Flöte, zu einem feyerlichen Tanzschritte vorgetragen wurden. Und hier war einmal diese üppige Ausschmückung, dergleichen Euripides überall sucht, an ihrer Stelle. Wenn daher einige neuere Kunstrichter dieses Stück tief herab setzen, so scheinen sie mir nicht recht zu wissen, was sie wollen. Ich muß vielmehr an dessen Zusammensetzung die bey diesem Dichter so seltene Harmonie und Einheit bewundern, die Enthaltung von allem fremdartigen, so daß alle Wirkungen und Antriebe von Einer Quelle ausströmen, und auf Ein Ziel hinstreben. Nächst dem Hippolytus würde ich unter den übrig gebliebenen Werken des Euripides diesem die erste Stelle anweisen.

Die Herakliden und die Schutzgenossinnen sind wahre Gelegenheits-Tragödien, und konnten wohl nur als Schmeicheley gegen die Athener Glück machen. Sie verherrlichen zwey alte Heldenthaten Athens; worauf die lobpreisenden Redner, die immer das fabelhafte mit dem historischen vermischen, nahmentlich Isokrates, ein erstaunlich großes Gewicht legen; die Beschützung der Kinder des Hercules, der Ahnherrn der lace-

dämonischen Könige, gegen die Verfolgungen des Eurystheus, und die den Thebanern durch einen Sieg abgezwungene Beerdigung der Sieben vor Thebe und ihres Heeres, zu Gunsten des Adrasius Königes von Argos. Die Schutzgenossinnen wurden, wie wir wissen, während des peloponnesischen Krieges aufgeführt, als eben die Argiver ein Bündniß mit den Lacedämoniern geschlossen hatten: dies Stück sollte die alten Verpflichtungen jener gegen Athen ins Gedächtniß rufen, und zeigen, wie wenig Segen folglich die Argiver bey diesem Kriege haben könnten. Die Herakliden sind unstreitig in einer ähnlichen Absicht in Bezug auf Lacedämon geschrieben. Von den beyden Stücken indessen, die ganz nach demselben Muster entworfen sind, haben die Schutzgenossinnen, von den Müttern der erschlagenen Helden so benannt, bey weitem mehr dichterischen Werth; die Herakliden sind gleichsam nur ein schwächerer Abdruck. Zwar erscheint in jenem Stück Theseus Anfangs nicht liebenswürdig, da er dem unglücklichen Adrast seine Fehltritte so weitläuftig und vielleicht ungerecht vorhält, ehe er ihm hilft; der Streit des Theseus mit dem argischen Herold über den Vorzug der monarchischen oder demokratischen Verfassung wird billig von der Bühne in die Schulen der Rhetoren verwiesen; auch die moralische Lobrede des Adrast auf die gefallnen Helden fällt sehr aus dem Tone. Ich halte mich überzeugt, daß Euripides hier die Charaktere in irgend einer Schlacht gebliebner athenischer Feldherrn hat zeichnen wollen. Dramatisch genommen ist die Stelle auch so nicht zu rechtfertigen; aber ohne einen solchen Zweck

wäre es gar zu abgeschmackt, an jenen Helden der herculischen Zeit, an einem Kapaneus, welcher dem Himmel selber trotzte, ihre bürgerlichen Tugenden zu preisen. Wie weit Euripides im Stande war, durch fremde Anspielungen, auch auf sich selbst, aus seinem Gegenstande heraus zu gehen, sehen wir an einer Rede des Adrast, wo dieser ohne alle Veranlassung sagt: »es sey nicht billig, daß der Dichter, während er andre durch seine Werke ergötzt, selber Ungemach leide.« Jedoch sind die Leichenklagen und der Schwanengesang der Euadne rührend schön, wiewohl diese ganz unerwartet im buchstäblichen Verstande in das Schauspiel hineinfällt. Denn sie erscheint, vorher nie erwähnt, zuerst auf dem Felsen, von wo sie sich auf den brennenden Scheiterhaufen des Kapaneus hinabstürzt.

Die Herakliden sind gar ein dürftiges Stück, und besonders gehen sie kahl aus. Von der wirklich vollbrachten Opferung der Makaria hört man nichts weiter: wie der Entschluß ihr selbst keine Ueberwindung zu kosten scheint, so machen auch die Andern wenig Umstände mit ihr. Der athenische König Demophon kommt nicht wieder, eben so wenig der wunderbar verjüngte Jolaus, des Hercules Gefährte und Pfleger seiner Kinder; Hyllus, der heldenmüthige Heraklide, kommt gar nicht zum Vorschein; so bleibt am Ende Niemand als Alkmene, die sich mit dem Eurystheus herum zankt. Solche alte, unerbittlich rachsüchtige Weiber scheint Euripides mit einer eigenen Vorliebe zu schildern: hat er doch die Hecuba zwey Mal, der Helena und dem Polymestor gegenüber, so angebracht. Ueber-

haupt ist die beständige Wiederkehr derselben Mittel und Motive ein sichres Kennzeichen von Manier. Wir haben in den Werken dieses Dichters drey Beyspiele von weiblichen Menschenopfern, die durch Ergebung rührend werden: das der Iphigenia, der Polyxena und der Makaria; der freywillige Tod der Alceste und der Euadne gehört auch gewisser Maßen hieher. Ein Lieblingsgegenstand sind ferner für ihn die Schutzflehenden, welche den Zuschauer mit der Besorgniß ängstigen, sie möchten von der geheiligten Zuflucht des Altars gewaltsam weggerissen werden. Die Göttererscheinungen am Schluß habe ich schon aufgezählt.

Die belustigendste aller Tragödien ist Helena, ein ganz abenteuerliches Schauspiel, voll von wunderbaren Vorfällen und Auftritten, die offenbar weit mehr für die Komödie passen. Die dabey zum Grunde liegende Erfindung ist, daß Helena in Aegypten verborgen gelebt habe (so weit ging die Behauptung ägyptischer Priester), während Paris ein wie sie gestaltetes Luftbild entführt, um welches die Griechen und Trojaner zehn Jahre lang gekämpft haben sollen. Durch diesen Ausweg wird die Tugend der Heldinn gerettet, und Menelaus, der, um die Spöttereyen des Aristophanes über die Betteley der euripideischen Helden zu bestätigen, zerlumpt und bettelnd auftritt, vollkommen zufrieden gestellt. Allein dies ist eine Art, die Mythologie zu verbessern, wodurch sie den Mährchen in Tausend und einer Nacht ähnlich wird.

Dem Rhesus, wozu das eilfte Buch der Ilias den Stoff hergeliehen, haben neuere Philologen weitläuftige Abhandlungen gewidmet, um

seine Unechtheit zu beweisen. Ihre Meinung ist: das Stück enthalte eine Menge Unschicklichkeiten und Widersprüche, und sey daher des Euripides unwürdig. Diese Folgerung ist mißlich. Wie, wenn sich nun die gerügten Mängel aus dem einmal gewählten unbequemen Gegenstande, einer nächtlichen Waffenthat, als beynah unvermeidlich ableiten ließen? Ueberhaupt kommt es bey der Frage über die Echtheit eines Werkes weit-weniger auf dessen Werth oder Unwerth an, als darauf, ob sich darin der Styl und die Eigenheiten des angeblichen Verfassers finden. Die wenigen Worte des Scholiasten treffen ganz anders zum Ziel: »Einige haben dieses Schauspiel für unecht gehalten, als nicht vom Euripides, denn es trägt mehr den sophokleischen Styl an sich. Indessen ist es in den Didaskalien als echt überschrieben, und die Genauigkeit in Absicht auf die Erscheinungen des gestirnten Himmels gibt den Euripides zu erkennen.« Ich glaube auch zu verstehen, was mit dem sophokleischen Styl gemeynt ist, den ich zwar nicht in der Anlage des Ganzen, aber in einzelnen Stellen finde. Demzufolge würde ich, wenn das Stück dem Euripides abgesprochen werden soll, auf einen eklektischen Nachahmer rathen, aber eher aus der Schule des Sophokles als des Euripides, und zwar wenig später als beyde. Dies schließe ich aus der Vertraulichkeit mancher Auftritte, indem sich damals die Tragödie zum bürgerlichen Schauspiel hinneigte; denn späterhin in der alexandrinischen Zeit verfiel sie in den entgegengesetzten Fehler, in Schwulst.

Der Cyklop ist ein satyrisches Drama. Dies war eine gemischte Nebengattung der tragischen

Poesie, die wir schon im Vorbeygehen erwähnt haben. Das Bedürfniß einer Erhohlung des Geistes nach dem ergreifenden Ernste der Tragödie scheint ihr, so wie überhaupt dem Nachspiel, den Ursprung gegeben zu haben. Das satyrische Drama bestand nie für sich allein: es wurde als Anhang zu mehreren Tragödien gegeben, und war auch allem Vermuthen nach immer beträchtlich kürzer. Der äußere Zuschnitt glich dem der Tragödie, der Stoff war ebenfalls mythologisch. Das unterscheidende Merkmal war ein aus Satyrn bestehender Chor, welcher solche Heldenabenteuer, die schon an sich einen heitern Anstrich hatten (wie manche in der Odyssee: denn auch hievon wie von so vielem liegt der Keim im Homer;) oder dessen empfänglich waren, mit muntern Gesängen, Geberden und Sprüngen begleiteten. Die nächste Veranlassung hiezu gaben die Bacchusfeste, wo die Satyrsmaske eine übliche Verkleidung war. In mythologischen Geschichten, wobey Bacchus nichts zu schaffen hatte, ließen sich diese seine beständigen Begleiter zwar nur mit einer gewissen Willkür, jedoch nicht ohne Schicklichkeit anbringen. Wie die Natur in ihrer ursprünglichen Freyheit überhaupt der griechischen Phantasie als reich an Wundererzeugnissen erschien, so durfte man wohl die wilden Leidenschaften, wo gewöhnlich der Schauplatz lag, fern vom Anbau gesitteter Städte, mit jenen sinnlich fröhlichen Waldnaturen bevölkern. Die Zusammenstellung von Halbgöttern mit Halbthieren bildete einen anziehenden Gegensatz. Wie die Dichter sie bewerkstelligten, davon sehen wir an dem Cyklopen ein Beyspiel. Er ist nicht unergötzlich, wiewohl sein wirklicher Gehalt großen-

theils schon in der Odyssee enthalten ist; nur fallen die Späße des Silen und seiner Schaar zuweilen ein wenig derb aus. Wir müssen wohl eingestehen, daß dieses Werk für uns seinen vornehmsten Werth durch die Seltenheit erhält, da es das einzige übrig gebliebene seiner Art ist. Ohne Zweifel wird in den Satyrspielen Aeschylus kühner und bedeutender gescherzt haben, wenn er z. B. den Prometheus das himmlische Feuer dem rohen täppischen Menschenvolke herunter bringen ließ; und Sophokles, wie schon die wenigen Proben errathen lassen, zierlicher und sittiger, wenn er die um den Preis der Schönheit streitenden Göttinnen einführte, oder die Nausikaa, wie sie dem schiffbrüchigen Ulysses ihren Schutz gewährt. Es ist ein sprechender Zug von der leichten Lebensweise der Griechen, von ihrem heitern Sinne, der von keiner steifen Würde wußte, und Geschick und Anmuth auch in der unbedeutendsten Sache künstlerisch bewunderte, daß in diesem Schauspiele, Nausikaa oder die Wäscherinnen benannt, da, wie Homer erzählt, die Prinzessinn nach vollendeter Wäsche mit ihren Mägden sich durch Ballspielen erhohlt, Sophokles selbst Ball spielte, und durch seine Grazie bey dieser Leibesübung großen Beyfall erwarb. Der große Dichter, der verehrte Bürger Athens, der gewesene Feldherr vielleicht, trat also in Frauenkleidern öffentlich auf, und da er wegen der Schwäche seiner Stimme gewiß nicht die Hauptrolle der Nausikaa spielte, so übernahm er die vielleicht stumme Nebenrolle einer Magd, um der Darstellung seines Werkes die kleine Auszierung körperlicher Behendigkeit zu geben.

Mit dem Euripides nimmt für uns die Geschichte der alten Tragödie ein Ende, wiewohl es noch viele jüngere Tragiker gegeben hat, z. B. den Agathon, den uns Aristophanes ganz salbenduftend und blumenbekränzt schildert, und den Plato in seinem Gastmahle eine Rede im Geschmack des Sophisten Gorgias, voll der gesuchtesten Zierrathen und in lauter gleichlautenden Gegensätzen, halten läßt. Er ging zuerst aus der Mythologie, als dem natürlichen Stoffe seiner Gattung heraus, und schrieb zuweilen Tragödien mit lauter erdichteten Nahmen (dies ist als ein Uebergang zur neuern Komödie zu bemerken) deren eine die Blume hieß, und also vermuthlich weder ernsthaft rührend noch schrecklich, sondern idyllenhaft und lieblich war.

Auch die alexandrinischen Gelehrten gaben sich damit ab, Tragödien zu verfertigen; allein, wenn wir nach dem einzigen auf uns gekommenen Stücke, der Alexandra des Lykophron urtheilen dürfen, welches in einem endlosen, weissagenden und mit dunkler Mythologie überladenen Monolog besteht, waren diese Hervorbringungen der klügelnden Künsteley äußerst leblos, untheatralisch und auf alle Weise ungenießbar. Die schöpferische Kraft ging den Griechen hierin so gänzlich aus, daß sie sich damit begnügen mußten, die alten Meisterwerke zu wiederhohlen.

Sechste Vorlesung.

Die alte Komödie als der vollkommene Gegensatz der Tragödie erklärt. Parodie. Umgekehrtes komisches Ideal. Scherzhafte Willkür. Allegorische und insbesondere politische Bedeutung. Der Chor und seine Parabasen. Aristophanes. Sein künstlerischer Charakter. Schilderung und Beurtheilung seiner auf uns gekommenen Werke. Als Anhang eine übersetzte Scene aus den Acharnern.

Wir verlassen die tragische Poesie, um uns mit einer ganz entgegengesetzten Gattung, der alten Komödie, zu beschäftigen. Unter der auffallenden Fremdartigkeit werden wir aber doch eine gewisse Symmetrie des Gegensatzes mit jener, und Beziehungen auf sie hervorgehen sehen, welche das Wesen beyder in ein helleres Licht zu setzen dienen. Bey Beurtheilung der alten Komödie müssen wir zuvörderst alle Gedanken an dasjenige entfernen, was bey den Neueren Komödie heißt, und schon bey den Griechen späterhin so hieß. Diese Dichtarten sind nicht etwa in Zufälligkeiten (z. B. der Nennung und Einführung wirklicher Personen in der alten) sondern wesentlich und durchaus verschieden. Auch hüte man sich wohl, die alte Komödie nicht etwa als den rohen Anfang der nachher mehr ausgebildeten komischen Darstellung zu be-

trachten *), wozu sich Viele durch die zügellose Ausgelassenheit jener haben verleiten lassen. Vielmehr ist dieß die echt poetische Gattung, und die neuere Komödie, wie ich in der Folge zeigen werde, eine Herabstimmung zur Prosa und Wirklichkeit.

Die alte Komödie läßt sich am besten als den durchgängigen Gegensatz der Tragödie begreifen. Dieß war vermuthlich der Sinn jener Behauptung des Sokrates, deren Plato am Schlusse seines Gastmahls erwähnt. Er erzählt nämlich, nachdem die übrigen Gäste sich zerstreut hatten oder eingeschlafen waren, sey Sokrates allein mit dem Aristophanes und Agathon wach geblieben, und habe, während er aus einem großen Becher mit ihnen trank, sie genöthigt einzugestehen, wiewohl ungern, es sey die Sache eines einzigen Mannes, sich zugleich auf die tragische und auf die komische Dichtung zu verstehen, und der Tragödiendichter sey vermöge seiner Kunst zugleich Komödiendichter. Dieß widersprach sowohl der herrschenden Meynung, welche beyde Talente gänzlich trennte, als der Er-

*) In diesem Sinne ist der Abschnitt des Barthelemy im Anacharsis von der ältern Komödie abgefaßt, einer der dürftigsten und verfehltesten seines Werkes. Mit dem erbarmungswürdigen Uebermuthe der Unwissenheit urtheilt Voltaire (unter andern in seinem philosophischen Wörterbuch unter dem Artikel Athée) über den Aristophanes ab, und die neueren französischen Kritiker sind meistens seinem Beyspiele gefolgt. Uebrigens kann man die Grundlage aller schiefen Urtheile der Neueren hierüber, und die verstockte prosaische Ansicht schon beym Plutarch in seiner Vergleichung des Aristophanes und Menander finden.

fahrung; da kein Tragiker auch nur versucht hatte, zugleich im komischen Fache zu glänzen, oder umgekehrt; es konnte sich also nur auf das innerste Wesen der Sache beziehen. Ein andermal sagt der platonische Sokrates, ebenfalls bey Gelegenheit der komischen Nachahmung: man könne alle entgegengesetzten Dinge nur durch einander, also auch das Ernsthafte nicht ohne das Lächerliche gehörig erkennen. Hätte es dem göttlichen Plato gefallen, in der Ausführung jenes angedeuteten Gesprächs seine Gedanken oder die seines Meisters über die beyden Dichtarten mitzutheilen, so würden wir unstreitig der folgenden Erörterung entübrigt seyn können.

Eine Seite des Verhältnisses der komischen Poesie zur tragischen kann man unter den Begriff der Parodie fassen. Diese Parodie ist aber eine unendlich kräftigere, als die des scherzhaften Heldengedichts, weil das Parodirte durch die scenische Darstellung eine ganz andere Wirklichkeit und Gegenwart im Gemüth hatte, als die Epopöe, welche Geschichten der Vorzeit als vergangen erzählte, und selbst mit ihnen in die ferne Vorzeit zurücktrat. Die komische Parodie wurde auf frischer That gemacht, und selbst die Vorstellung auf derselben Bühne, wo man ihr ernstes Vorbild zu sehen gewohnt gewesen war, mußte die Wirkung verstärken. Auch wurden nicht bloß einzelne Stellen, sondern die Form der tragischen Dichtung überhaupt wurde parodirt, und die Parodie erstreckte sich unstreitig nicht bloß auf die Poesie, sondern auch auf Musik und Tanz, auf die Mimik und Ausschmückung der Bühne. Ja in so fern die tragische Schauspielkunst in die Fußstapfen der Plastik trat, war die komi-

sche Parodie auch auf diese gerichtet, indem sie z. B. die idealischen Götterfiguren, jedoch erkennbar, in Carricaturen verwandelte *). Je mehr nun die Hervorbringungen aller dieser Künste in die äußern Sinne fallen, je mehr die Griechen bey den Volksfesten, dem Götterdienste und feyerlichen Aufzügen von dem edlen Style umgeben und damit vertraut waren, welcher in der tragischen Darstellung einheimisch ist, desto unwiderstehlicher mußte die in der komischen enthaltne allgemeine Parodie aller Künste zum Lächerlichen wirken.

Allein mit diesem Begriffe ist das Wesen der Sache noch nicht erschöpft; denn Parodie setzt immer eine Beziehung auf das Parodirte, und Abhängigkeit davon voraus. Die alte Komödie ist aber eine eben so unabhängige und ursprüngliche Dichtart als die Tragödie, sie steht auf derselben Höhe mit ihr, das heißt, sie geht eben so weit über eine bedingte Wirklichkeit in das Gebiet der freyschaffenden Phantasie hinaus.

Die Tragödie ist der höchste Ernst der Poesie, die Komödie durchaus scherzhaft. Der Ernst aber besteht, wie ich schon in der Einleitung zeigte, in der Richtung der Gemüthskräfte auf einen Zweck, und der Beschränkung ihrer Thätigkeit dadurch. Sein entgegengesetztes besteht folglich in der scheinbaren Zwecklosigkeit und Aufhebung aller Schranken beym Gebrauch der Gemüthskräfte, und ist um

*) Als ein Beyspiel hievon nenne ich das bekannte Vasengemählde, wo Mercur und Jupiter, im Begriff auf einer Leiter zur Alkmene hineinzusteigen, als komische Masken vorgestellt sind.

so vollkommner, je größer das dabey aufgewandte Maaß derselben, und je lebendiger der Anschein des zwecklosen Spiels und der uneingeschränkten Willkür ist. Witz und Spott kann auf eine scherzhafte Art gebraucht werden, beydes verträgt sich aber auch mit dem strengsten Ernste, wie uns das Beyspiel der spätern römischen Satiren, und der alten griechischen Jamben beweist, wo diese Mittel dem Zweck des Unwillens und des Hasses dienten.

Die neuere Komödie stellt zwar das Belustigende in Charaktern, contrastirenden Lagen und Zusammenstellungen derselben auf, und sie ist um so komischer, je mehr das Zwecklose darin herrscht; Mißverständnisse, Irrungen, vergebliche Bestrebungen lächerlicher Leidenschaft, und je mehr sich am Ende alles in Nichts auflöset; aber bey allen darin angebrachten Scherzen ist die Form der Darstellung selbst ernsthaft, das heißt, an einen gewissen Zweck gesetzmäßig gebunden. In der alten Komödie hingegen ist diese scherzhaft, eine scheinbare Zwecklosigkeit und Willkür herrscht darin, das Ganze des Kunstwerks ist ein einziger großer Scherz, der wieder eine ganze Welt von einzelnen Scherzen in sich enthält, unter denen jeder seinen Platz für sich behauptet, und sich nicht um die andern zu bekümmern scheint. In der Tragödie gilt, um mich durch ein Gleichniß deutlich zu machen, die monarchische Verfassung, aber wie sie bey den Griechen in der Heldenzeit war, ohne Despotismus, alles fügt sich willig der Würde des heroischen Scepters. Die Komödie hingegen ist demokratische Poesie; es ist Grundsatz darin, sich lieber die Verwirrung der Anarchie gefallen zu lassen als

die allgemeine Ungebundenheit aller geistigen Kräfte, aller Absichten, ja auch der einzelnen Gedanken, Einfälle und Anspielungen zu beschränken.

Alles würdige, edle und große der menschlichen Natur läßt nur eine ernsthafte Darstellung zu; denn der Darstellende fühlt es gegen sich im Verhältnisse der Ueberlegenheit, es wird also bindend für ihn. Der komische Dichter muß es folglich von der seinigen ausschließen, sich darüber hinwegsetzen, ja es gänzlich läugnen, und die Menschheit im entgegengesetzten Sinne wie der Tragiker, nämlich ins häßliche und schlechte, idealisiren. So wenig aber das tragische Ideal eine Mustersammlung aller möglichen Tugenden ist, eben so wenig besteht auch diese umgekehrte Idealität in einer die Wirklichkeit übersteigenden Anhäufung von sittlichen Gebrechen und Ausartungen; sondern in der Abhängigkeit von dem thierischen Theile, dem Mangel an Freyheit und Selbstständigkeit, dem Unzusammenhang und den Widersprüchen des innern Daseyns, woraus alle Thorheit und Narrheit hervorgeht.

Das ernste Ideal ist die Einheit und harmonische Verschmelzung des sinnlichen Menschen in den geistigen, wie wir es auf das klarste in der Plastik erkennen, wo die Vollendung der Gestalt nur Sinnbild geistiger Vollkommenheit und der höchsten sittlichen Ideen wird, wo der Körper ganz vom Geist durchdrungen und bis zur Verklärung vergeistigt ist. Das scherzhafte Ideal besteht hingegen in der vollkommnen Harmonie und Eintracht der höhern Natur mit der thierischen, als des herrschenden Prinzips. Vernunft und Verstand werden als freywillige Sklavinnen der Sinne vorgestellt.

Hieraus fließt nothwendig dasjenige, was im Aristophanes so viel Anstoß gegeben hat: die häufige Erinnerung an die niedrigen Bedürfnisse des Körpers, die muthwillige Schilderung des thierischen Naturtriebes, der sich trotz allen Fesseln, welche ihm Sittlichkeit und Anständigkeit anlegen wollen, immer, ehe man sichs versieht, in Freyheit setzt. Wenn wir darauf achten, was noch jetzt auf unsrer komischen Bühne die unfehlbare Wirkung des Lächerlichen macht, und sich nie abnutzen kann, so sind es eben solche unbezwingliche Regungen der Sinnlichkeit im Widerspruch mit höheren Foderungen: Feigheit, kindische Eitelkeit, Plauderhaftigkeit, Leckerey, Faulheit u. s. w. So wird z. B. Lüsternheit am gebrechlichen Alter um so lächerlicher, weil sich da zeigt, daß es nicht der bloße Trieb des Thieres ist, sondern daß die Vernunft nur gedient hat, die Herrschaft der Sinnlichkeit unverhältnißmäßig zu erweitern; und durch Trunkenheit setzt sich der wirkliche Mensch gewissermaßen in den Zustand des komischen Ideals.

Man lasse sich dadurch nicht täuschen, daß die alten Komiker lebende Menschen genannt und mit allen Umständen auf das Theater gebracht haben, als ob sie deswegen in der That bestimmte Individuen dargestellt hätten. Denn solche historische Personen haben bey ihnen immer eine allegorische Bedeutung, sie stellen eine Gattung vor: und so wie in den Masken ihre Gesichtszüge, so war auch in der Darstellung ihr Charakter übertrieben. Aber dennoch ist dieß beständige Anspielen auf die nächste Wirklichkeit, welches nicht nur bis zur Unterhaltung des Dichters in der Person des Chores mit

dem Publikum überhaupt, sondern bis zum Hinweisen mit Fingern auf einzelne Zuschauer ging, sehr wesentlich für die Gattung. Wie nämlich die Tragödie harmonische Einheit liebt, so lebt und webt die Komödie in chaotischer Fülle: sie sucht die buntesten Gegensätze, und immerfort sich kreuzenden Widersprüche. Das Seltsamste, Unerhörte, Unmögliche in den Vorfällen heftet sie daher mit dem Oertlichsten und Besondersten der nächsten Umgebung zusammen.

Der komische Dichter versetzt wie der tragische seine Personen in ein idealisches Element; aber nicht in eine Welt, wo die Nothwendigkeit, sondern wo die Willkür des erfinderischen Witzes unbedingt herrscht, und die Gesetze der Wirklichkeit aufgehoben sind. Er ist folglich befugt, die Handlung so keck und phantastisch wie möglich zu ersinnen; sie darf sogar unzusammenhängend und widersinnig seyn, wenn sie nur geschickt ist, einen Kreis von komischen Lebensverhältnissen und Charaktern in das grellste Licht zu setzen. Was das letzte betrifft, so darf das Werk allerdings, ja es muß einen Hauptzweck haben, wenn es ihm nicht an Haltung fehlen soll: wie wir denn auch die Komödien des Aristophanes in dieser Hinsicht als völlig systematisch deuten können. Allein soll die komische Begeisterung nicht verloren gehen, so muß aus diesem Zweck wieder ein Spiel gemacht und der Eindruck durch fremde Einmischungen aller Art scheinbar aufgehoben werden. Die Komödie in ihrer frühesten Zeit, nahmentlich unter den Händen ihres dorischen Stifters Epicharmus, entlehnte ihre Stoffe vorzugsweise aus der mythischen Welt. Selbst in ih-

rer Reise scheint sie dieser Wahl nicht ganz entsagt zu haben, wie wir aus manchen Titeln verloren gegangener Stücke vom Aristophanes und seinen Zeitgenossen sehen; und späterhin in der Mittel-Epoche zwischen der alten und neuen Komödie kehrte sie aus besondern Gründen mit Vorliebe dahin zurück. Allein da der Contrast zwischen dem Stoffe und der Form hier am rechten Orte ist, und gegen die durchaus scherzhafte Darstellung nichts stärker abstechen konnte, als was die wichtigste, ernsthafteste Angelegenheit des Menschen und durchaus Geschäft ist: so wurde natürlich das öffentliche Leben, der Staat, der eigentliche Gegenstand der alten Komödie. Sie ist durchgehends politisch, das Privat- und Familienleben, über welches sich die neuere nicht erhebt, führt sie nur beyläufig und mittelbar, in Bezug auf das öffentliche, ein. Der Chor ist ihr also wesentlich, weil er gewissermaßen das Volk vorstellt: er darf keineswegs als etwas zufälliges aus dem örtlichen Ursprunge der alten Komödie erklärt werden: ein wichtigerer Grund ist es schon, daß er zur Vollständigkeit der Parodie der tragischen Form gehört. Zugleich trägt er mit zum Ausdrucke der festlichen Fröhlichkeit bey, wovon die Komödie die ausgelassenste Ergießung war. Denn bey allen Volks- und Götterfesten der Griechen wurden Chorgesänge, von Tanz begleitet, aufgeführt. Der komische Chor verwandelt sich zuweilen in eine solche Stimme der öffentlichen Freude, z. B. wenn die Weiber, welche die Thesmophorien feyern, in dem davon benannten Stücke mitten unter den lustigsten Tollheiten ihren melodischen Hymnus, gerade wie bey dem wirklichen Feste, zu Ehren aller ihm vor-

stehenden Götter anstimmen. Bey dergleichen Anlässen ist eine so schwunglose Lyrik aufgewandt, daß diese Stellen geradezu ohne Veränderung in eine Tragödie verpflanzt werden dürften. Eine Abweichung von dem tragischen Vorbilde ist es dagegen, daß es manchmal mehrere Chöre in einer Komödie gibt, die bald zugleich gegenwärtig gegen einander singen, bald ohne Beziehung auf einander wechseln und sich ablösen. Die merkwürdigste Eigenheit des komischen Chors ist jedoch die Parabase, eine Anrede des Chors an die Zuschauer aus Vollmacht und im Nahmen des Dichters, welche mit dem Gegenstand des Stückes nichts gemein hat. Bald streicht er seine eignen Verdienste heraus, und verspottet seine Nebenbuhler, bald thut er, vermöge seines Rechtes als athenischer Bürger in jeder Volksversammlung über die öffentlichen Angelegenheiten zu reden, ernsthaft gemeynte oder drollige Vorschläge für das gemeine Wohl. Eigentlich ist die Parabase dem Wesen der dramatischen Darstellungsweise zuwider: denn diesem zufolge soll der Dichter hinter seinen Personen verschwinden; auch sollen die letzteren ganz so reden und handeln, als wären sie unter sich, und keine bemerkbare Rücksicht auf den Zuschauer nehmen. Alle tragischen Eindrücke werden daher durch dergleichen Einmischungen unfehlbar zerstört; der lustigen Stimmung aber sind absichtliche Unterbrechungen, Intermezzo's, willkommen, wären sie auch an sich ernsthafter, als das Dargestellte selbst, weil man sich dabey dem Zwange einer Geistesbeschäftigung, die durch das Anhaltende den Schein einer Arbeit gewinnt, durchaus nicht unterwerfen will. Die Erfindung der Para-

base konnte zum Theil dadurch veranlaßt werden, daß die Komiker nicht so viel Stoff hatten, als die Tragiker, die Zwischenräume der Handlung, wenn die Bühne leer blieb, durch theilnehmende und begeisterte Gesänge auszufüllen. Allein sie ist dem Wesen der alten Komödie gemäß, wo nicht bloß der Gegenstand, sondern die ganze Behandlung scherzhaft ist. Diese unumschränkte Herrschaft des Scherzes offenbart sich auch darin, daß es sogar mit der dramatischen Form kein vollkommener Ernst bleibt, und daß deren Gesetz augenblicklich aufgehoben wird; gerade wie man bey einer lustigen Verkleidung sich zuweilen erlaubt, die Maske abzunehmen. Bis auf den heutigen Tag sind hievon im Lustspiel die Anspielungen und Winke an das Parterre übrig geblieben, die oft großes Glück machen, wiewohl manche Kritiker sie unbedingt verwerfen. Ich werde noch darauf zurückkommen, in wie fern überhaupt und in welcher Gattung des Komischen sie zuläßlich sind.

Sollten wir den Zweck der tragischen und komischen Gattung in wenige Worte zusammen fassen, so würden wir sagen: wie die Tragödie durch schmerzliche Empfindungen zu der würdigsten Ansicht der Menschheit erhebt, als »die Nachahmung des schönsten und vortrefflichsten Lebens,« nach Plato's Ausdruck, so ruft die Komödie aus einer durchaus spottenden und erniedrigenden Betrachtungsart aller Dinge die muthwilligste Fröhlichkeit hervor.

Wir haben nur einen einzigen Komiker der ältern Gattung, und können daher unser Urtheil über seinen Werth nicht durch Vergleichung mit andern

Meistern schärfen. Aristophanes hatte viele Vorgänger gehabt: einen Magnes, Cratinus, Crates und Andere; er war einer der spätesten Komiker, indem er sogar das Ende der alten Komödie erlebte. Demungeachtet haben wir nicht Ursache zu glauben, daß wir in ihm deren Verfall sehen, wie bey dem letzten Tragiker; sondern vermuthlich war die Gattung noch im Steigen, und er der vollendetste Dichter darin. Es erging nämlich mit der alten Komödie ganz anders, als mit der Tragödie: diese starb eines natürlichen, jene eines gewaltsamen Todes. Die Tragödie hörte auf, weil die Gattung erschöpft zu seyn schien, weil man sie verließ, sich nicht mehr zu ihrer Höhe erschwingen konnte. Die Komödie wurde durch einen Machtspruch der uneingeschränkten Freyheit beraubt, welche die Bedingung ihrer Möglichkeit war. Horaz berichtet uns diese Katastrophe in wenigen Worten: »Auf diese (den Thespis und Aeschylus) folgte »die alte Komödie, nicht ohne großes Lob; aber »die Freyheit artete ins Fehlerhafte aus, und in »eine Gewalt, die durch ein Gesetz gehemmt zu »werden verdiente. Das Gesetz wurde gegeben, und »der Chor verstummte schmählich, da ihm das Recht »zu schaden genommen war.« Gegen Ende des peloponnesischen Krieges, als wenige Personen sich wider die Verfassung der Oberherrschaft in Athen bemächtigt hatten, wurde verordnet, jeder, der von den komischen Dichtern angegriffen würde, sollte sie verklagen dürfen; es wurde verboten, wirkliche Personen einzuführen, sie durch Masken kenntlich zu machen u. s. w. Hieraus entstand die sogenannte mittlere Komödie. Die Form blieb noch

ungefähr dieselbe, und die Darstellung war, wenn auch nicht eben allegorisch, doch parodisch. Allein das Wesen war aufgehoben, und diese Gattung mußte unschmackhaft werden, da das Salz des persönlichen Spottes sie nicht mehr würzen durfte. Das Anziehende bestand ja eben darin, daß die nächste Wirklichkeit scherzhaft idealisirt, d. h. als die tollste Verkehrtheit vorgestellt wurde, und wie war es möglich, selbst allgemeine Gebrechen des Staates spottend zu rügen, wenn man keinem einzelnen misfallen durfte? Daher kann ich dem Horaz nicht beystimmen, wenn er meynt, der Misbrauch hätte die Einschränkung herbeygeführt. Die alte Komödie hat mit der athenischen Freyheit zugleich geblüht; es waren dieselben Umstände und Personen, welche beyde unterdrückten. So viel fehlt daran, daß Aristophanes durch seine Verleumdung den Tod des Sokrates verschuldet hätte, (wie manche ohne Geschichtskenntniß behauptet haben; die Wolken waren eine lange Reihe von Jahren zuvor gedichtet), daß es vielmehr dieselbe gewaltsame Verfassung der Republik war, welche sowohl die spottenden Rügen des Aristophanes zum Schweigen brachte, als die ernsten des unbestechlichen Sokrates mit dem Tode bestrafte. Wir sehen nicht, daß die Verfolgungen des Aristophanes dem Euripides geschadet hätten; das Volk von Athen sah mit Bewunderung die Tragödien des letztern und ihre Parodie auf derselben Bühne; alle verschiedenen Geistesgaben sollten ungestört in gleichen Rechten neben einander gedeihen. Niemals hat sich ein Souverän, dies war doch das athenische Volk, mit besserer Laune die stärksten Wahrheiten sagen, ja

sich ins Antlitz verspotten lassen. Wurden auch die Misbräuche der Staatsverwaltung dadurch nicht gebessert, so war es doch schon ein Großes, daß man ihre schonungslose Aufdeckung duldete. Uebrigens zeigt sich Aristophanes überall als einen eifrigen Patrioten; er greift die mächtigen Volksverführer an, eben die, welche der ernste Thukydides als so verderblich schildert; er räth zum Frieden bey dem innerlichen Kriege, der Griechenlands Wohlstand unwiederbringlich zerrüttete; er empfiehlt die Einfachheit und Strenge alter Sitten. So viel von der politischen Bedeutung der alten Komödie.

Aber, höre ich sagen, Aristophanes war ein sittenloser Possenreißer. Nun ja: unter andern war er das auch; und wir sind keineswegs gemeynt, ihn darüber zu rechtfertigen, daß er neben seinen großen Vorzügen hiezu herabgesunken, sey es nun, daß ihn rohe Neigungen antrieben, oder, daß er für nöthig erachtete, den Pöbel zu gewinnen, um dem Volk so dreiste Wahrheiten sagen zu dürfen. Wenigstens rühmt er von sich, daß er weniger als seine Mitwerber durch bloß sinnliche Possen um das Gelächter der Menge buhle, und hierin seine Kunst vervollkommnet habe. Wir müssen ihn in dem, was ihn für uns so anstößig macht, um nicht unbillig zu seyn, aus dem Gesichtspuncte der damaligen Welt beurtheilen. Die Alten hatten über gewisse Puncte eine ganz andere und weit freyere Sittenlehre als wir. Diese floß aus ihrer Religion her, die ein wahrer Naturdienst war, und manche öffentliche Gebräuche geheiligt hatte, welche die Ehrbarkeit gröblich beleidigen. Ferner war durch die

große Zurückgezogenheit der Frauen *), da die Männer fast immer unter sich waren, eine gewisse Rohheit in die Sprache des Umgangs gekommen, wie es unter ähnlichen Verhältnissen immer der Fall zu seyn pflegt. Im neueren Europa haben seit dem Ritterthum die Frauen den Ton des geselligen Lebens angegeben, und der ihnen gezollten huldigenden Achtung verdanken wir es, daß eine edlere Sittsamkeit in der Sprache, den schönen Künsten

*) Hierbey kommt die streitige antiquarische Frage in Anregung, ob die griechischen Frauen bey Schauspielen überhaupt, und insbesondere bey solchen Schauspielen gegenwärtig waren. Von der Tragödie halte ich mich berechtigt, es zu bejahen, wegen der Geschichte von den Eumeniden des Aeschylus, die nicht einmal wahrscheinlich ersonnen werden konnte, wenn niemals Frauen das Theater besuchten; und wegen einer Stelle des Plato (De Legg. L. II. p. 658. D.), wo von der Vorliebe gebildeter Frauen für die tragische Dichtung die Rede ist. Endlich erwähnt Julius Pollux unter den theatralischen Kunstausdrücken auch das griechische Wort für Zuschauerinn. Von der alten Komödie dagegen wäre ich geneigt, es zu verneinen. Zwar scheint mir ihre Unanständigkeit allein kein entscheidender Beweis: auch bey den religiösen Festen mußten sich die Augen der Frauen viel unanständiges gefallen lassen. Aber unter so vielen Anreden an die Zuschauer beym Aristophanes, selbst wo er sie nach ihrem verschiedenen Alter und sonst bezeichnet, kommt nie etwas von Zuschauerinnen vor, und schwerlich hätte sich der Dichter diesen Anlaß zu Scherzen entgehen lassen. Die einzige mir bekannte Stelle, woraus sich auf Gegenwart der Frauen schliessen lassen dürfte, ist Pax v. 963-967. Doch bleibt sie zweifelhaft, und ich empfehle sie den Kennern zur Prüfung.

und der Poesie herrschend geworden. Endlich hatte der alte Komiker, der die Welt nahm, wie sie war, eine in der That sehr große Sittenverderbniß vor Augen.

Das ehrenvollste Zeugniß für den Aristophanes ist das des weisen Plato, welcher in einem Sinngedichte sagt, die Grazien hätten sich seinen Geist zur Wohnung auserseshen, ihn beständig las, und dem ältern Dionysius die Wolken zusandte, mit dem Bedeuten, aus diesem Stücke (worin doch nebst dem Gewebe der Sophisten die Philosophie selbst und sein Lehrer Sokrates angegriffen wurde) könne er den Staat von Athen kennen lernen. Schwerlich meynte er damit bloß, das Stück sey eine Probe von der zügellosen demokratischen Freyheit, die zu Athen galt, sondern er erkannte den tiefen Weltverstand des Dichters an, seine Durchschauung des ganzen Triebwerkes der bürgerlichen Verfassung. Sehr treffend hat ihn Plato auch in seinem Gastmahl charakterisirt, wo er ihn eine Rede über die Liebe halten läßt, die Aristophanes freylich weit entfernt von aller hohen Begeisterung ganz sinnlich erklärt, aber durch eine eben so kecke als geistreiche Erfindung.

Man könnte den Wahlspruch eines lustigen und feinen Abenteurers bey Göthe: »Toll, aber klug!« auf die Stucke des Aristophanes anwenden. Hier begreift man am besten, warum die dramatische Kunst überhaupt dem Bacchus gewidmet war: es ist die Trunkenheit der Poesie, es sind die Bacchanalien des Scherzes. Dieser will neben andern Fähigkeiten auch seine Rechte behaupten; darum haben verschiedene Völker in den Saturnalien, dem

Carnaval u. s. w. der lustigen Thorheit gewisse Feste eingeräumt, damit sie, einmal zufrieden gestellt, sich im übrigen Jahre ruhig verhalten und dem Ernst Raum gönnen möchte. Die alte Komödie ist eine allgemeine Maskenverkleidung der Welt, worunter manches hingeht, was die gewöhnliche Schicklichkeit nicht erlaubt; aber auch viel belustigendes, geistreiches, ja belehrendes zum Vorschein kommt, was ohne die augenblickliche Einreißung jener Schranken nicht möglich wäre.

Immerhin mag Aristophanes in seinen persönlichen Neigungen pöbelhaft und verderbt gewesen seyn, in seinen einzelnen Späßen oft die Sitten und den Geschmack beleidigen, so können wir ihm doch in der Anlage und Ausführung seiner Dichtungen im ganzen den Ruhm der Sorgfalt und Meisterschaft des gebildetsten Künstlers nicht versagen. Seine Sprache ist unendlich zierlich, der reinste Atticismus herrscht darin, und er führt sie mit großer Gewandtheit durch alle Töne hindurch, von dem vertraulichsten Dialog bis zu dem hohen Schwung dithyrambischer Gesänge. Man kann nicht zweifeln, daß es ihm auch in ernsterer Poesie gelungen seyn würde, wenn man ihn sieht, wie er diese zuweilen in muthwilligem Uebermuth verschwendet, um ihren Eindruck sogleich wieder zu vernichten. Diese gewählte Eleganz wird um so anziehender durch den Contrast, da er einerseits die rohesten Sprecharten des Volkes, die Dialecte, ja sogar die Verstümmelung des Griechischen im Munde der Barbaren, mit aufnimmt, anderseits dieselbe Willkür, welcher er die ganze Natur und Menschenwelt unterwarf, auch auf die Sprache anwen-

det, und durch Zusammensetzung, durch Anspielung auf persönliche Nahmen oder Nachahmung eines Lautes die wunderlichsten Wörter schafft. Sein Versbau ist nicht weniger künstlich als der der Tragiker, er bedient sich darin derselben Formen, aber anders modificirt: indem er sie statt des Nachdrucks und der Würde auf Leichtigkeit und Mannigfaltigkeit wendet; bey dieser scheinbaren Regellosigkeit beobachtet er indessen die Gesetze des Sylbenmaßes nicht weniger genau. Wie ich nicht umhin kann, am Aristophanes in der Ausübung seiner einzigen, aber vielseitigen und vielgestaltigen Kunst die reichste Entfaltung fast aller dichterischen Anlagen zu erkennen, so sind die außerordentlichen Fähigkeiten seiner Zuschauer, worauf die Beschaffenheit seiner Werke schließen läßt, jedesmal bey ihrer Lesung ein Grund des Erstaunens für mich. Genaue Bekanntschaft mit der Geschichte und Verfassung ihres Vaterlandes, mit den öffentlichen Vorfällen und Verhandlungen, mit der Persönlichkeit fast aller merkwürdigen Zeitgenossen, ließ sich von den Bürgern eines volksmäßigen Freystaates erwarten. Aber Aristophanes muthete seinen Zuhörern auch viel poetische Kunstbildung zu, sie mußten besonders die tragischen Meisterwerke fast wörtlich im Gedächtnisse bewahren, um seine Parodien zu verstehen. Und welche rege Geistesgegenwart gehörte dazu, die leiseste und verwikeltste Ironie, die unerwartetsten Einfälle, die fremdesten Anspielungen, die oft nur durch Umbiegung einer Sylbe angedeutet sind, im Vorübergehen zu erhaschen! Wir mögen dreist annehmen, daß trotz aller auf uns gekommenen Erklärungen, trotz aller an-

gehäuften Gelehrsamkeit, noch die Hälfte vom Witz des Aristophanes für uns verloren geht. Nur durch die unglaubliche Aufgewecktheit der attischen Köpfe werden diese Komödien, die unter allen Possen sich denn doch im Grunde auf die wichtigsten Verhältnisse des menschlichen Lebens beziehen, als Volkslustbarkeit begreiflich. Man kann den Dichter beneiden, der mit solchen Voraussetzungen vor seinem Publikum auftreten durfte, aber freylich war dies ein gefährlicher Vorzug. Zuschauern, die so leicht verstanden, konnte man nicht leicht gefallen. Aristophanes klagt über den allzu ekeln Geschmack der Athener, bey denen seine bewundertsten Vorgänger aus der Gunst gefallen waren, sobald sich nur eine geringe Abnahme ihrer Geisteskräfte spüren ließ. Dagegen, sagt er, seyen die übrigen Griechen als Kenner der dramatischeu Kunst gar nicht in Betracht zu ziehen. Alle Talente in diesem Fache strebten in Athen zu glänzen, und hier war ihr Wetteifer wieder in den kurzen Zeitraum von wenigen Festen zusammengedrängt, wo das Volk immer Neues zu sehen verlangte, das auch im Ueberfluß herbeygeschafft ward. Die Ertheilung der Preise (worauf alles ankam, da kein anderes Mittel der öffentlichen Bekanntmachung übrig blieb) wurde nach einer einzigen Aufführung entschieden. Man kann sich daher denken, zu welcher Vollendung diese durch die leitende Sorgfalt des Dichters gedieh. Nimmt man nun noch dazu die Vollkommenheit aller dazu mitwirkenden Künste, die äußerste Vernehmlichkeit im redenden und singenden Vortrage der ausgearbeitetsten Poesie bey der Pracht und dem

großen Umfange der Bühne, so gibt dies die Vorstellung von einem theatralischen Kunstgenuß, dergleichen seitdem wohl nirgends in der Welt Statt gefunden hat.

Wiewohl wir unter den übrig gebliebenen Werken des Aristophanes einige seiner frühesten haben, so tragen doch alle das Gepräge gleicher Reife an sich. Allein er hatte sich auf die Ausübung seiner Kunst, die er für die schwierigste von allen ausgibt, lange im Stillen gerüstet, ja er ließ sogar aus Schüchternheit (nach seinem Ausdruck wie ein junges Mädchen, die ein heimlich erzeugtes Kind Andern zur Pflege übergibt) anfangs seine Arbeiten unter fremdem Nahmen aufführen. Zum ersten Mal trat er ohne diese Verhüllung in den Rittern öffentlich auf, und hier bewährte er sogleich die Tapferkeit eines Komikers in vollem Maaß, indem er einen Hauptsturm auf die Volksmeynung wagte. Es galt nichts geringeres als den Kleon zu stürzen, der nach dem Perikles an der Spitze aller Staatsgeschäfte stand, der ein Anstifter des Krieges, ein verdienstloser gemeiner Mensch, aber der Abgott des bethörten Volkes war. Nur die reicheren Eigenthümer, welche die Classe der Ritter ausmachten, hatte Kleon gegen sich: diese verflocht Aristophanes auf das stärkste in seine Partey, indem er sie als den Chor aufstellte. Er hatte die Vorsicht gebraucht, den Kleon nirgends zu nennen, sondern ihn bloß unverkennbar zu bezeichnen. Dennoch getraute sich, aus Furcht vor Kleons Anhange, kein Maskenmacher sein Bild zu verfertigen: der Dichter entschloß sich daher mit bloß bemahltem Gesichte die Rolle selbst zu spielen. Es läßt sich denken,

welche Stürme unter der versammelten Volksmenge die Aufführung erregt haben wird; indessen wurden die kühnen und geschickten Bemühungen des Dichters durch einen glücklichen Erfolg gekrönt: sein Stück erhielt den Preis. Er war stolz auf diese theatralische Heldenthat, und erwähnt mehrmals mit Selbstgefühl den herculischen Muth, womit er zuerst das mächtige Ungeheuer bekämpft habe. Nicht leicht ist eine seiner Komödien historischer und politischer, auch hat sie eine fast unwiderstehliche rhetorische Kraft zur Erregung des Unwillens, es ist eine wahre dramatische Philippica. Jedoch scheint sie mir nicht die vorzüglichste von Seiten der Lustigkeit und der überraschenden Erfindung. Es könnte wohl seyn, daß der Gedanke der sehr wirklichen Gefahr den Dichter denn doch ernsthafter gestimmt hätte, als ein Komiker billig seyn sollte, oder daß die schon zuvor vom Kleon erlittene Verfolgung ihn gereizt, seinen Zorn allzu archilochisch zu äußern. Erst nachdem das Ungewitter spottender Schimpfreden sich etwas gelegt hat, folgen mehr drollige Scenen, wie es die im hohen Grade sind, wo die beyden Demagogen, der Lederhändler, nämlich Kleon, und der Wursthändler sich in die Wette durch Schmeicheleyen, durch Weissagungen und durch Leckerbissen um die Gunst des vor Alter kindisch gewordenen Demos, des personificirten Volkes bewerben, und das Stück endigt mit einem fast rührend freudigen Triumph, da sich die Scene von dem Pnyx, den Ort der Volksversammlungen, in die majestätischen Propyläen verwandelt, und der Demos, wunderbar verjüngt, in der Tracht der alten Athener hervortritt, und mit seiner Ju-

gendkraft zugleich die vormaligen Gesinnungen von der Zeit der marathonischen Schlacht her wiedergefunden hat.

Außer diesem Angriffe auf den Kleon sind die übrigen Schauspiele des Aristophanes nicht so ausschließend auf einzelne Personen gemünzt, nur den Euripides ausgenommen, den er fleißig insbesondre bedenkt. Sie haben sämmtlich einen allgemeinen, meistens sehr bedeutenden Hauptzweck, den der Dichter bey allen Umwegen, Abschweifungen und fremden Einstreuungen nie aus den Augen verliert. Der Friede, die Acharner und Lysistrata empfehlen unter mancherley Wendungen den Frieden; die Weiber in der Volksversammlung, die Weiber am Fest der Thesmophorien, und wiederum Lysistrata scherzen mit andern Nebenbeziehungen über die Verhältnisse und Sitten des weiblichen Geschlechts. Die Wolken verspotten die Metaphysik der Sophisten, die Wespen die Sucht der Athener, Rechtshändel zu führen und zu entscheiden; die Frösche handeln vom Verfall der tragischen Kunst, Plutus ist eine Allegorie von der ungerechten Vertheilung der Reichthümer. Die Vögel sind von allen das scheinbar zweckloseste, und eben deswegen eins der ergötzlichsten Stücke.

Der Friede fängt äußerst keck und lebendig an, der Ritt des friedliebenden Trygäus gen Himmel, auf einem Mistkäfer, nach Art des Bellerophon; der Krieg, ein wüster Riese, der mit seinem Gesellen, dem Getümmel, statt aller andern Götter den Olymp bewohnt, und die Städte in einem großen Mörser zerstampft, wobey er die

berühmten Feldherrn als Mörserkeulen gebraucht; die in einem tiefen Brunnen vergrabene Friedensgöttinn, welche durch die vereinigten Bemühungen aller griechischen Völkerschaften an Stricken herausgezogen wird: alle diese eben so sinnreichen als phantastischen Erfindungen sind auf die lustigste Wirkung berechnet. Nachher aber erhält sich die Dichtung nicht auf der gleichen Höhe: es bleibt nichts übrig, als der wiedererlangten Friedensgöttinn zu opfern und zu schmausen, wobey die zudringlichen Besuche solcher Personen, die beym Kriege ihren Vortheil fanden, zwar eine artige, aber für den viel versprechenden Anfang nicht genügende Unterhaltung gewähren. Wir haben hier ein Beyspiel unter mehreren, daß die alten Komiker die Decoration nicht nur in den Zwischenräumen veränderten, wo die Bühne leer war, sondern während ein Schauspieler sichtbar blieb. Die Scene verwandelt sich aus einer attischen Ortschaft in den Olymp, derweil Trygäus auf seinem Käfer in der Luft schwebt, und dem Maschinenmeister ängstlich zuruft, ja Acht zu geben, damit er nicht den Hals breche. Nachher bedeutet sein Heruntersteigen in die Orchestra die Rückkehr zur Erde. Die Freyheiten der Tragiker nach Erforderniß ihres Stoffes in Bezug auf Einheit des Ortes und der Zeit, worauf die Neueren eine so läppische Wichtigkeit legen, konnte man übersehen: die Kühnheit, womit der alte Komiker diese Aeußerlichkeiten seiner scherzhaften Willkür unterwirft, ist so auffallend, daß sie sich dem Kurzsichtigsten aufdrängt: und doch hat man bey den Abhandlungen über die Verfassung der griechischen Bühne nicht genug Rücksicht darauf genommen.

Die Acharner, ein früher geschriebenes Stück *), scheinen mir weit vortrefflicher als der Friede, wegen des immer beweglichen Fortschrittes, und der steigenden Lustigkeit, die zuletzt in einen wahren bacchischen Taumel ausgeht. Dikäopolis, der rechtliche Bürger, ergrimmt über die falschen Vorspiegelungen, womit man das Volk hinhält und alle Friedensvorschläge abwehrt, schickt eine Gesandtschaft nach Lacedämon, und schließt Frieden allein für sich und seine Familie. Nun kehrt er aufs Land zurück, und steckt trotz allen Anfechtungen einen Bezirk vor seinem Hause ab, wo Friede und offener Markt für die benachbarten Völker ist, während das übrige Land vom Ungemach des Krieges leidet. Die Segnungen des Friedens werden auf die handgreiflichste Art für eßlustige Magen dargestellt; der feiste Böotier bringt seine leckern Aale und Geflügel zum Verkauf, und man denkt nur auf Feste und Schmausereyen. Lamachus, der berühmte Feldherr, der an der andern Seite wohnt, wird durch einen plötzlichen Einfall des Feindes aufgerufen, die Gränze zu vertheidigen; Dikäopolis wird dagegen von seinen Nachbarn eingeladen einem Feste beyzuwohnen, wo jeder seine Zeche mitbringt. Die Waffenrüstung und die Zurüstungen der Küche gehen nun mit gleicher Eile und Emsigkeit vor sich: dort wird die Lanze gehohlt, hier der Bratspieß;

*) Die Didaskalien setzen sie in das nächste Jahr vor den Rittern. Sie sind demnach unter den übrig gebliebenen in der Reihe das erste und das einzige, welches Aristophanes noch unter fremdem Nahmen gegeben.

dort der Harnisch, hier die Weinkanne; dort werden Helmbüsche aufgesteckt, hier Drosseln gerupft. Kurz darauf kommt Lamachus wieder, mit zerschmettertem Kopf und lahmem Fuß, auf zwey Kriegsgefährten gestützt, von der andern Seite Dikaeopolis betrunken und von zwey gutwilligen Mädchen geführt. Die Wehklagen des einen werden immerfort durch die Jubelreden des andern nachgeahmt und verspottet, und mit diesem bis zu einem Gipfel hinaufgeführten Gegensatze bricht das Stück ab.

Lysistrata ist so übel berüchtigt, daß man sie nur flüchtig erwähnen darf, wie man über heiße Kohlen hingeht. Die Weiber haben sich nach der Erfindung des Dichters in den Kopf gesetzt, durch einen strengen Entschluß von ihren Männern den Frieden zu erzwingen. Unter der Leitung ihres klugen Oberhauptes stiften sie eine Verschwörung zu diesem Zweck in ganz Griechenland, und bemächtigen sich zugleich in Athen der befestigten Akropolis. Der gewaltsame Zustand, worein die Männer durch diese Trennung gerathen, veranlaßt die lächerlichsten Auftritte; es kommen Gesandte von beyden kriegführenden Theilen, und der Friede wird unter der Leitung der verständigen Lysistrata eiligst abgeschlossen. Ungeachtet aller tollen Unanständigkeiten, welche das Stück enthält, ist doch dessen Absicht, hievon entkleidet, im ganzen sehr unschuldig: das Verlangen nach dem Genuß häuslicher Freuden, welche die Abwesenheit der Männer so oft unterbrach, soll dem unseligen, Griechenland zerrüttenden Kriege ein Ende machen. Besonders ist die treuherzige Derbheit der Lacedämonier unvergleichlich geschildert.

Die Ekklesiazusen; ebenfalls ein Weiberregiment, aber ein weit verkehrteres als jenes. Die Frauen schleichen sich, als Männer verkleidet, in die Volksversammlungen ein, und verordnen vermittelst der auf diese Art erschlichenen Stimmenmehrheit eine neue Verfassung, worin Gemeinschaft der Güter und der Frauen gelten soll. Dies ist ein Spott auf die idealischen Republiken der Philosophen mit solchen Gesetzen, dergleichen schon Protagoras vor dem Plato entworfen hatte. Das Stück leidet, wie mich dünkt, an denselben Gebrechen wie der Friede: die Einleitung, die heimliche Zusammenkunft der Weiber, ihre Vorübungen auf die Männerrolle, die Erzählung von der Volksversammlung, alles dies ist meisterlich behandelt; aber gegen die Mitte geräth es ins Stocken. Es bleibt nichts übrig, als die aus den verschiedenen Gemeinschaften entspringenden Verwirrungen vorzuführen, besonders aus der Gemeinschaft der Frauen, und der verordneten Gleichheit der Rechte in der Liebe für die alten und häßlichen, wie für die jungen und schönen. Diese Verwirrungen sind lustig genug, aber sie drehen sich zu sehr um einen immer wiederhohlten Spaß. Ueberhaupt ist die alte allegorische Komödie der Gefahr ausgesetzt, in ihrem Fortgange zu sinken. Wenn man] damit anfängt, die Welt auf den Kopf zu stellen, so ergeben sich zwar die wunderlichsten einzelnen Vorfälle von selbst, allein sie fallen leicht kleinlich aus, gegen die zuerst geführten entscheidenden Streiche des Scherzes.

Die Thesmophoriazusen haben eine eigentliche Intrigue, einen Knoten, der erst ganz

zu Ende gelöst wird, und dadurch einen großen Vorzug. Euripides soll wegen des bekannten Weiberhasses in seinen Tragödien, am Fest der Thesmophorien, wo nur Frauen gegenwärtig seyn durften, verklagt und in Strafe verdammt werden. Nach einem vergeblichen Versuch, den weiblichen Dichter Agathon zu diesem Wagestück zu bewegen, verkleidet Euripides seinen schon bejahrten Schwager Mnesilochus als Frau, damit er unter dieser Gestalt seine Sache führe. Die Art, wie er es thut, macht ihn verdächtig, es wird entdeckt, daß er ein Mann ist; er flüchtet sich auf einen Altar, und reißt, um sich noch mehr vor der Verfolgung zu sichern, einer Frau ihr Kind aus den Armen, welches er umzubringen droht, falls man nicht von ihm ablassen wird. Da er es erwürgen will, zeigt sich, daß es ein als Kind eingewickelter Weinschlauch war. Nun erscheint Euripides unter mancherley Gestalten, um seinen Freund zu retten; bald ist er Menelaus, der seine Helene in Aegypten wieder findet: bald Echo, die der gefesselten Andromeda wehklagen hilft; bald Perseus, der sie von ihrem Felsen erlösen will. Endlich befreyt er den an eine Art von Schandpfahl geschlossenen Mnesilochus, indem er als Kupplerinn den Gerichtsdiener, der ihn bewacht, einen einfältigen Barbaren, durch die Reize einer Flötenspielerinn weglockt. Diese parodischen Scenen, fast ganz in den eigenen Worten der Tragödien abgefaßt, sind unvergleichlich. Ueberhaupt kann man sich immer auf den sinnigsten und treffendsten Spott Rechnung machen, sobald Euripides ins Spiel kommt: es ist, als ob der Geist des Aristophanes eine eigene specifische Kraft besäs-

sen hätte, die Poesie dieses Tragikers komisch zu zersetzen.

Die Wolken sind sehr bekannt, aber dennoch wohl meistens nicht gehörig verstanden und gewürdigt worden. Sie sollen zeigen, daß über dem Hange zu philosophischen Grübeleyen die kriegerischen Leibesübungen verabsäumt werden, daß die Speculation nur dazu diene, die Grundfesten der Religion und Moral wankend zu machen, daß durch die sophistische Spitzfindigkeit besonders auch alles Recht zweydeutig, und der schlechten Sache häufig der Sieg verschafft werde. Die Wolken selbst, als der Chor des Stückes (denn solche Wesen schafft der Dichter zu Personen um, und mag sie seltsam genug ausgekleidet haben) sind eine Allegorie auf die metaphysischen Gedanken, welche nicht auf dem Boden der Erfahrung stehen, sondern ohne bestimmte Gestalt und Körperlichkeit im Reiche der Möglichkeiten herumschweben. Ueberhaupt ist es eine von den Hauptformen des aristophanischen Scherzes, eine Metapher buchstäblich zu nehmen, und sie so vor die Augen der Zuschauer zu stellen. Man sagt von einem Menschen, der unverständlichen Träumereyen nachhängt, er versteige sich in den Lüften, und so schwebt hier wirklich Sokrates bey seiner ersten Erscheinung im Korbe herunter. Ob dies gerade auf ihn paßt, ist eine andere Frage: doch haben wir Ursache zu glauben, daß die Philosophie des Sokrates allerdings sehr idealistisch und nicht so auf populare Anwendbarkeit beschränkt war, wie uns Xenophon glauben machen will. Warum hat aber Aristophanes die sophistische Metaphysik gerade in dem ehrwürdigen Sokrates per-

sonificirt, der ja selbst ein entschiedener Gegner der Sophisten war? Vermuthlich lag persönliche Abneigung dabey zum Grunde, man muß nicht versuchen wollen, ihn deshalb zu rechtfertigen; aber die Wahl des Nahmens thut der Vortrefflichkeit der Darstellung keinen Eintrag. Aristophanes erklärt dies für das kunstreichste seiner Werke; indessen muß man ihn mit diesem Ausspruche nicht gerade beym Worte nehmen. Er ertheilt sich unbedenklich bey jeder Gelegenheit die ungemessensten Lobsprüche, auch das gehört mit zur komischen Ausgelassenheit. Uebrigens sind die Wolken bey der Aufführung mit Ungunst behandelt worden, sie haben zweymal vergebens um den Preis geworben.

Die Frösche sind, wie gesagt, gegen den Verfall der tragischen Kunst gerichtet. Euripides war gestorben, Sophokles und Agathon ebenfalls, es blieben nur Tragiker vom zweyten Range übrig. Bacchus vermißt den Euripides, und will ihn aus der Unterwelt zurückhohlen. Hierin ahmt er den Hercules nach, allein obwohl mit dessen Löwenhaut und Keule ausgestattet, ist er ihm sehr unähnlich an Gesinnung, und gibt als ein feiger Weichling viel zu lachen. Hier sieht man recht die Keckheit des Komikers: den Schutzgott seiner eigenen Kunst, dem zu Ehren das Schauspiel gegeben ward, läßt er nicht unangetastet. Man glaubte, daß die Götter, nicht weniger gut oder noch besser als die Menschen, Spaß verstünden. Bacchus rudert sich über den acherusischen See, wo ihn die Frösche mit ihrem melodischen Gequacke lustig begrüßen. Der eigentliche Chor besteht aber aus Schatten der Eingeweihten in den eleusinischen Geheimnis-

sen, und ihm sind wunderschöne Gesänge in den Mund gelegt. Aeschylus hat zuvor den tragischen Thron in der Unterwelt eingenommen, nun will ihn aber Euripides davon verstoßen. Pluto führt den Vorsitz, Bacchus soll diesen großen Streit entscheiden; die beyden Dichter, der erhaben zürnende Aeschylus, der spitzfindige, eitle Euripides, stehen einander gegenüber und legen die Proben ihrer Kunst ab, sie singen, sie reden gegen einander, und sind in allen Zügen meisterlich charakterisirt. Zuletzt wird eine Wage gebracht, worauf jeder einen Vers legt; allein so sehr sich Euripides quält, gewichtige Verse vorzubringen, so schnellt Aeschylus immer durch die seinigen die Wagschale des andern in die Höhe. Endlich wird er des Kampfes überdrüßig und sagt, Euripides solle selbst mit allen seinen Werken, Weib, Kindern und Kephisophen in die Wagschale steigen, er wolle dagegen nur zwey Verse hineinlegen. Bacchus hat sich unterdessen zum Aeschylus bekehrt, und wiewohl er dem Euripides geschworen, ihn mit sich aus der Unterwelt zurückzunehmen, so fertigt er ihn mit einer Anspielung auf seinen eigenen Vers aus dem Hippolytus ab:

Die Zunge schwur, doch wähl ich mir den Aeschylus.

Aeschylus kehrt also zu den Lebenden zurück, und überläßt in seiner Abwesenheit dem Sophokles den tragischen Thron.

Die Bemerkung über die Ortsveränderungen, die ich bey Gelegenheit des Friedens machte, ist bey den Fröschen zu wiederhohlen. Der Schauplatz ist anfangs zu Thebe, wo sowohl Bacchus als Hercules einheimisch waren; nachher verwan-

delt sich die Bühne, ohne daß Bacchus sie verlassen hätte, in das diesseitige Ufer des acherusischen Sees, welchen die Vertiefung der Orchestra bedeuten mußte, und erst als Bacchus am andern Ende des Logeums wieder landete, stellte die Decoration die Unterwelt mit dem Pallast des Pluto im Hintergrunde dar. Man halte dies nicht etwa für bloße Vermuthung: der alte Scholiast bezeugt es der Hauptsache nach ausdrücklich.

Die Wespen sind nach meinem Urtheil das schwächste Stück des Aristophanes. Der Stoff ist zu beschränkt, die dargestellte Narrheit erscheint als eine seltsame Krankheit ohne genugsame allgemeine Bedeutung, und die Behandlung ist zu lang ausgesponnen. Der Dichter spricht diesmal selbst bescheiden von seinen Mitteln der Unterhaltung, und will nicht eben ein unermeßliches Gelächter verheißen.

Dagegen glänzen die Vögel durch die keckste und reichste Erfindung im Reiche des phantastisch Wunderbaren, und ergötzen durch die fröhlichste Heiterkeit: es ist eine lustige, geflügelte, buntgefiederte Dichtung. Dem alten Kritiker kann ich nicht beystimmen, der die große Bedeutung des Werkes darein setzt, daß hier die allgemeinste und unverhohlenste Satire auf die Verderbtheit des athenischen Staats, ja aller menschlichen Verfassung zu finden sey. Vielmehr ist es die harmloseste Gaukeley, welche alles berührt, die Götter wie das Menschengeschlecht, aber ohne irgendwo als auf ein Ziel einzudringen. Was in der Naturgeschichte, in der Mythologie, in der Lehre von den Vorbedeutungen, in den äsopischen Fabeln, ja in sprüchwörtlichen Redensarten irgend merkwürdiges von den Vögeln

vorkommt, hat der Dichter sinnreich in seinen Kreis gezogen; er geht bis auf die Kosmogonie zurück, und zeigt, wie zuerst die schwarz geflügelte Nacht ein Windey gelegt, woraus der liebliche Eros mit goldnen Fittigen (ohne einigen Zweifel ein Vogel) sich erschwungen, der dann allen Dingen ihren Ursprung gegeben. Zwey Flüchtlinge aus der Menschengattung gerathen in das Gebiet der Vögel, die sich für so viel erlittene Feindseligkeiten an ihnen rächen wollen; die Beyden retten sich, indem sie den Vögeln ihren Vorrang vor allen Geschöpfen einleuchtend machen, und ihnen rathen, ihre vereinzelten Kräfte in einen ungeheuren Staat zu sammeln; so wird die wunderbare Stadt, Wolkenkuckucksburg, über der Erde erbaut; allerley ungebetene Gäste: Priester, Dichter, Wahrsager, Geometer, Gesetzeschreiber, Sykophanten, wollen sich in dem neuen Staate einnisten, werden aber weggewiesen; es werden neue Götter gestiftet, natürlich, wie die Menschen die ihrigen als Menschen gedacht, nach dem Bilde der Vögel; den alten Göttern ist der Olymp vermauert, so daß keine Opfergerüche zu ihnen gelangen können; dadurch in Noth gebracht, schicken sie eine Gesandtschaft, bestehend aus dem gefräßigen Hercules, dem Neptun der nach der gebräuchlichen Redensart beym Neptun, schwört, und einem thracischen Gott, der nicht recht griechisch weiß, sondern kauderwelsch redet: doch müssen diese sich alle Bedingungen gefallen lassen, und den Vögeln bleibt die Oberherrschaft der Welt. So sehr dies alles einem bloß possenhaften Mährchen ähnlich sieht, so hat es doch eine philosophische Bedeutung, die Gesammtheit der Dinge einmal

von oben her wie im Vogelflug zu betrachten, da unsre meisten Vorstellungen ja nur auf dem menschlichen Standpuncte wahr sind.

Die alten Kritiker urtheilten, Kratinus sey stark im beißenden Spott gewesen, der geradezu angreift, es habe ihm dagegen an lustiger Laune gefehlt, auch habe er eine treffende Anlage nicht vortheilhaft zu entwickeln, noch seine Schauspiele gehörig auszufüllen gewußt; Eupolis sey gefällig in seinen Scherzen, gewandt in sinnreichen Einkleidungen gewesen, so daß er auch der Parabasen nicht bedurft, um alles zu sagen was er wollte, nur der satyrischen Kraft habe er ermangelt; Aristophanes vereinige durch einen glücklichen Mittelweg die Vorzüge beyder, in ihm finde man Spott und Scherz auf das vollkommenste und im anziehendsten Verhältnisse schmolzen. Nach diesen Angaben halte ich mich berechtigt anzunehmen, daß unter den Stücken des Aristophanes die Ritter am meisten im Styl des Kratinus, die Vögel am meisten im Styl des Eupolis gearbeitet sind; und daß er ihre Weise dabey absichtlich vor Augen gehabt. Denn wiewohl er sich seiner unabhängigen Originalität rühmt, die nichts fremdes zu entlehnen brauchte, konnten doch unter so ausgezeichneten Kunstgenossen gegenseitige Einflüsse nicht wohl ausbleiben. Ist jenes gegründet, so hätten wir den Verlust der Werke des Kratinus vielleicht mehr für die Sittengeschichte und Kenntniß der athenischen Verfassung, den Verlust der Werke des Eupolis mehr in Absicht auf die komische Form zu beklagen.

Der Plutus ist die Umarbeitung eines früheren, aber so wie wir ihn haben, eines der spä-

testen Werke des Dichters. Er gehört dem Wesen nach zur alten Komödie, jedoch spürt man in der Sparsamkeit des persönlichen Spottes und in der Gelindigkeit, worin das Ganze gehalten ist, eine Hinneigung zur mittleren. Jener Gattung wurde erst durch ein förmliches Gesetz der entscheidende Streich beygebracht, allein es mochte schon zuvor immer bedenklicher werden, das demokratische Vorrecht des alten Komikers in seinem ganzen Umfange auszuüben. Wird doch sogar erzählt (vielleicht nur als Vermuthung, denn Andre haben es geläugnet), Alcibiades habe den Eupolis wegen eines wider ihn gerichteten Stückes ersäufen lassen. Gegen solche Gefahren hält kein Künstlereifer Stand: es ist billig, wenn man seine Mitbürger ergötzen soll, daß man dabey wenigstens seines Lebens sicher sey.

Anhang.

Da wir, so viel ich weiß, noch keine befriedigende poetische Uebersetzung des Aristophanes besitzen *), dieser Schriftsteller im Ganzen aus vielen Gründen auch unübersetzt für uns bleibt, so theile ich meinen Lesern hier die Scene aus den Acharnern mit, worin Euripides vorkommt; nicht als ob es nicht viele andre von gleichem oder höherem Werth gäbe, sondern weil sie sich auf den künstlerischen Charakter dieses Tragikers bezieht, und eben so unanstößig als leicht verständlich ist.

Die Acharner, attische Landleute, die viel vom Feinde gelitten, sind höchst erbittert gegen den Dikäopolis, weil er Frieden geschlossen, und wollen ihn steinigen. Er unternimmt für die Lacedämonier zu reden, hinter einem Block stehend, um den Kopf

*) Seit dieses geschrieben wurde, hat unser großer Sprachkenner und Alterthumsforscher Wolf die Wolken und ein Stück der Acharner in einer geistreichen Uebertragung gegeben. Es mögen außerdem noch andere schätzbare Arbeiten ans Licht getreten seyn, die mir bey meiner Entfernung von Deutschland nicht bekannt geworden sind.

Anm. z. zw. Ausg.

zu verlieren, falls er sie nicht überredet. Dieses mislichen Unternehmens halb sucht er nun den Euripides auf, um sich von ihm den kläglichen Aufzug zu erbitten, worin seine Helden Mitleid zu erwecken pflegen. Dikäopolis, welcher im Grunde Aristophanes selber ist, hat aber dabey den Euripides zum besten. Man muß sich das Haus des letzteren als die Mitte des Hintergrundes einnehmend denken.]

Dikäopolis.

Mir tapfern Muth zu fassen, ist die Stunde da:
Hinwandern muß ich jetzo zum Euripides.
Bursch! Bursch! (klopft an).

Kephisophon (tritt heraus).

Wer ruft da?

Dikäopolis.

Ist Euripides zu Haus?

Kephisophon.

Zu Haus' und nicht zu Hause, wenn du das verstehst.

Dikäopolis.

Wie? nicht, und doch zu Haus?

Kephisophon.

Richtig, Alter, ist's.
Aus flog der Geist, und sammelt kleine Verschen ein,
Er aber selbst, zu Hause, dichtet in der Höh'
'ne Tragödie.

Dikäopolis.

O Euripides, dreymal beglückt,
Wer einen Knecht hat, der so weis' antworten kann!
Ruf ihn heraus denn.

Kephisophon.

'S ist unmöglich.

Dikäopolis.

Thu es nur.
Ich will nicht fortgehn, sondern klopf' an seine Thür. —
Euripides! Euripidelein!
Erhöre jetzt mich, wenn du jemals wen erhört!
Dikäopolis ruft dich; ich der Chollidenser, bin's.

Euripides.

Ich hab nicht Zeit.

Dikäopolis.

So rolle dich heraus.

Euripides.

'S ist unmöglich.

Dikäopolis.

Thu es nur.

Euripides.

Da roll ich heraus: herabzusteigen ist nicht Zeit.

Dikäopolis.

Euripides!

Euripides.

Was schrey'st du?

Dikäopolis.

Dichtest in der Höh'
Statt auf der Erde? Bringst mit Recht wohl Lahme an.
Was hast du da die Lumpen aus der Tragödie,

407. Kunstausdruck von dem angeschobnen Encyklema.

409. Euripides erscheint im obern Stock, aber wie auf einem Altar oder in einer offenen Galerie sitzend.

Die Jammerkleider? Bringst mit Recht wohl Bettler an.
Fußfällig anflehn muß ich dich, Euripides,
Gib solchen Lumpen aus 'nem alten Stücke mir.
Ich soll 'ne lange Rede halten vor dem Chor,
Die mir den Tod bringt, mach' ich meine Sachen schlecht.

Euripides.

Was willst du denn für Fetzen? Die vom Oeneus da,
Worin der unglücksel'ge Greis den Kampf bestand?

Dikäopolis.

Nicht Oeneus war es, noch ein weit Elenderer.

Euripides.

Die denn vom blinden Phönix?

Dikäopolis.

Nicht vom Phönix, nein.
Ein Andrer war's elender als der Phönix noch.

Euripides.

Was sind es nur für Lappen, die der Mann begehrt? —
Aha! Vom Bettler Philoktetes, meynst du die?

Dikäopolis.

Nein, sondern viel viel bettelhafter noch als der.

Euripides.

Du willst vielleicht die schimmelichten Umhüllungen,
Die Bellerophontes, jener Lahme, angehabt?

Dikäopolis.

Nicht Bellerophontes; den ich meyne, der war lahm,
Allmosen bettelnd, voller Kniff, im Reden keck.

Euripides.

Ich weiß, der Mysier Telephus.

Dikäopolis.

Ja, Telephus.
Von diesem Mann, ich flehe, gib die Tücher mir.

Euripides.

O gib ihm, Bursch, die Lumpengewande des Telephus,
Auf den Thyesteischen Lumpen oben liegen sie,
Und unter Ino's ihren.

Kephisophon.

Hier, da nimm sie hin.

Dikäopolis.

O Zeus, Umschauer und Durchschauer überall!
Hilf mir, mich auszukleiden aufs elendeste. —
Euripides, da dieses du bewilligt hast,
So gib mir auch der Lumpen ganzes Zugehör:
Das mysische Filzhütlein zu tragen auf dem Kopf.
Denn einem Bettler muß ich heute gleichen ganz.
»Zwar seyn derselbe, der ich bin, doch scheinen nicht.«
Es müssen des Spiels Zuschauer wissen, daß ichs bin,
Doch die vom Chor einfältig dastehn rund herum,
Damit ich sie mit Floskeln überlisten kann.

Euripides.

Ich will dirs geben, denn du sinnst auf schlauen Rath.

Dikäopolis.

»Heil dir! doch wie ich denke, gehts dem Telephus.«

---

435. Anspielung auf den durchlöcherten Mantel, indem er ihn dagegen das Licht hält.

440, 446. Verse aus dem Trauerspiel Telephus.

Das geht ja gut, schon füll ich mich mit Floskeln an,
Aber es bedarf nun eines Bettlerstabes noch.

Euripides.

Da nimm, und geh' von diesen steinernen Pfosten weg.

Dikäopolis

O mein Gemüth, sieh, wie man weg vom Haus mich stößt,
Der mancherley Sächelchen bedarf. Nun werde zäh
Mit Betteln, Flehn anhaltend. — Hör, Euripides,
Gib mir ein Körblein, wo die Laterne durchgebrannt.

Euripides.

Elender, sag, wozu dir Noth thut solch Geflecht?

Dikäopolis.

Nicht thut es Noth mir, aber haben möcht ichs doch.

Euripides.

Du wirst beschwerlich: tritt zurück von meinem Haus.

Dikäopolis.

Ey ey!
Sey so gesegnet, wie es deine Mutter war.

Euripides.

So mach dich fort nun.

Dikäopolis.

Nein, nur Eines gib mir noch:
'nen kleinen Kelch, mit oben ausgebrochnem Rand.

Euripides.

Da nimm, und pack dich. Wisse daß du lästig bist.

---

457. Eine arme Krauthändlerinn.

Dikäopolis.

Beym Zeus, du weißt nicht, welches Unheil du verübst. —
O allerliebster Euripides! dies eine noch:
Gib mir ein kleines Töpfchen, zugestopft mit Schwamm.

Euripides.

O Mensch, du bringst mich endlich um die Tragödie. —
Nimm dies, und geh dann schleunig fort.

Dikäopolis.

Ich gehe schon. —
Doch was zu machen? Eins noch brauch' ich: ohne das
Ist alles hin. O allerliebster Euripides!
Vom Kohl den Abfall gib mir in das Körbchen hier.

Euripides.

Du bringst mich um: Da! um mein Schauspiel ist's geschehn.

Dikäopolis (thut als wollte er gehn).

Nichts weiter! Sieh, schon geh' ich. Denn ich bin fürwahr
Auch allzulästig, nicht der Gebieter Zorn zu scheun. —
Weh mir, ich Unglücksel'ger! 's ist um mich geschehn:
Ich vergaß, worauf mir alles ankommt, grade das. —
O allerliebstes, herz'ges Euripidelein!
Ich will verwünscht seyn, bitt' ich sonst noch was von dir,

---

469. 478. Anspielung auf das Gewerbe der Mutter des Euripides.

Als dies allein, dies Ein' allein, dies Ein' allein,
Gib mir doch Kerbel, dein ererbtes Muttertheil.

Euripides.

Der Mensch verhöhnt mich; schließ die Thür des Hauses zu.

(Das Encyklema schließt sich, Euripides und Kephisophon in das Haus zurück.)

Dikäopolis.

O mein Gemüth, wir müssen ohne Kerbel gehn!
Ist dirs bewußt, welch einen Kampf du kämpfen sollst?
Für die Lacedämonier unternahmst zu reden du.
O mein Gemüth, vorschreite! sieh die Schranken dort!
Was willst du noch, da du den Euripides eingeschluckt?
Du sollst gelobt seyn: frisch daran mein duldend Herz!
Begib dich dorthin, biete dann dein Haupt dem Block,
Derweil du vorbringst, was dir selbst am besten dünkt.
Geh! wag es! stelle dar dich! auf, mein Herz, wohlan!

Siebente Vorlesung.

Ob es eine mittlere Komödie als besondre Gattung gegeben? Entstehung der neueren Komödie oder des Lustspiels schlechthin. Es ist eine gemischte Gattung. Ihre prosaische Seite. Ob dem Lustspiel die Versification wesentlich? Unterarten. Das Charakter- und Intriguen-Stück. Das Komische der Beobachtung, das selbstbewußte Komische, und das Komische der Willkür. Sittlichkeit des Lustspiels. Plautus und Terenz, als Nachbildner der Griechen in Ermangelung der Originale hieher gezogen und charakterisirt. Motive des attischen Lustspiels aus den Sitten und der geselligen Verfassung. Porträtstatuen zweyer Komiker.

Die alten Kritiker nehmen zwischen der alten und neuen Komödie eine mittlere an. Ihre unterscheidenden Kennzeichen werden verschieden angegeben. Bald soll das Eigne bloß in der Enthaltung vom persönlichen Spott und von der Einführung wirklicher Personen bestehen, bald in der Weglassung des Chors. Die Einführung wirklicher Personen unter ihrem wahren Nahmen war niemals ein unerläßliches Erforderniß. Wir finden ja in mehreren Stücken des Aristophanes lauter nicht historische, sondern erdichtete Personen mit sprechenden Nahmen nach der Weise der neueren Komiker, und der persönliche Spott ist nur im einzel-

nen angebracht. Die Befugniß zu diesem war freylich der älteren Gattung wesentlich, wie ich schon gezeigt habe, und durch deren Verlust wurden die Dichter außer Stand gesetzt, das öffentliche Leben und den Staat komisch darzustellen. Beschränkten sie sich aber auf das Privatleben, so fiel auch die Bedeutung des Chores weg. Indessen trug wohl noch ein zufälliger Umstand zu dessen Abschaffung bey. Es foderte viel Aufwand, den Chor zu kleiden und zu unterrichten; da die Komödie nun mit ihrem politischen Vorrecht auch ihre festliche Würde eingebüßt hatte, und zur bloßen Belustigung herabsank, so fand der Dichter keine reichen Gönner mehr, welche die Ausstattung des Chors übernommen hätten.

Platonius gibt noch ein anderes Merkmal der mittleren Komödie an. Er sagt, wegen der Gefahr bey politischen Gegenständen hätten die Komiker ihren Spott gegen alle ernsthafte Poesie, sey es epische oder tragische, gewandt, und deren Ungereimtheiten und Widersprüche gezeigt; von dieser Art sey der spät geschriebene Aeolosikon des Aristophanes gewesen. Die Beschreibung läuft auf den Begriff der Parodie hinaus, von dem wir bey der alten Komödie gleich anfangs ausgingen. Platonius nennt als ein Beyspiel der Gattung die Ulysse des Kratinus, eine Verspottung der Odyssee. Allein der Zeitordnung nach konnte kein Stück des Kratinus, dessen Tod Aristophanes in seinem Frieden berichtet, zur mittleren Komödie gehören. Und war jenes Schauspiel des Eupolis, worin er schilderte, was wir das Schlaraffenland nennen, etwas anders als eine Parodie auf die dichterischen

Sagen vom goldnen Zeitalter? Sind beym Aristophanes die Himmelfahrt des Trygäus, die Höllenfahrt des Bacchus nicht lächerliche Nachahmungen der episch und tragisch besungenen Thaten des Bellerophon und Hercules? So viele Parodien tragischer Scenen nicht zu erwähnen. Vergeblich würde man also in der Beschränkung hierauf eine wirklich sondernde Gränzscheidung suchen. Poetisch betrachtet sind die scherzhafte Willkür und die allegorische Bedeutsamkeit der Zusammensetzung die einzigen wesentlichen Merkmale der ältern Gattung. Wo sie sich finden, würden wir ein Werk dazu rechnen, in welcher Zeit und unter welchen Umständen es auch gedichtet seyn möchte.

Da es bloß etwas Verneinendes war, was die neuere Komödie veranlaßte, nämlich die Aufhebung der politischen Freyheit der alten, so ist es leicht begreiflich, daß ein Mittelzustand des Schwankens und Suchens nach Ersatz Statt gefunden haben wird, bis sich eine neue Kunstform entwickelt und festgesetzt hatte. Demnach könnte man mehrere Arten der mittleren Komödie, mehrere Mittelgrade zwischen der alten und neuen annehmen, wie es auch einige Gelehrte gethan. Historisch hat dies wohl seinen Grund; aber aus dem künstlerischen Gesichtspunkte genommen ist ein Uebergang keine Gattung.

Wir gehen also gleich zur neuen Komödie fort, derselben Dichtart, welche bey uns schlechthin K o m ö d i e, L u s t s p i e l heißt. Ich hoffe, wir werden diese richtiger fassen, wenn wir sie in den Zusammenhang der Kunstgeschichte stellen, und sie als eine gemischte und bedingte Gattung nach ihren ver-

schiedenartigen Bestandtheilen erklären, als wenn wir sie für eine ursprüngliche und reine Gattung nähmen, wie diejenigen thun, welche sich entweder gar nicht um die alte Komödie bekümmern, oder sie nur für einen rohen Anfang halten. Deswegen ist Aristophanes so unendlich merkwürdig, weil uns in ihm das Beyspiel von etwas aufbehalten ist, wovon sich sonst nirgends in der Welt ein anderes Exemplar findet.

Die neue Komödie läßt sich allerdings in gewisser Hinsicht als die zahm gewordene alte bezeichnen, allein in Bezug auf Genialität pflegt Zahmheit nicht eben für einen Lobspruch zu gelten. Die durch Verzichtleistung auf die unbedingte Freyheit des Scherzes erlittene Einbuße suchten die neueren Komiker durch eine Beymischung von Ernst zu ersetzen, welche sie von der Tragödie entlehnten sowohl in der Form der Darstellung und in der Verknüpfung des Ganzen, als in den dadurch bezweckten Eindrücken. Wir haben gesehen, wie die tragische Poesie in ihrer letzten Epoche sich von ihrer idealischen Höhe herabstimmte, und der gewöhnlichen Wirklichkeit näher trat, sowohl in den Charaktern als im Ton des Dialogs, besonders aber in dem Streben nach anwendbarer Belehrung, wie das bürgerliche und häusliche Leben mit allen seinen einzelnen Bedürfnissen gehörig einzurichten sey. Diese Richtung auf das Nutzbare hat schon Aristophanes am Euripides scherzhaft gepriesen*). Euripides war der Vorläufer der neueren Komödie; die Dichter dieser Gattung haben ihn vorzugsweise

*) Die Frösche v. 971-991.

bewundert, und für ihren Meister anerkannt. Ja die Verwandtschaft des Tones und Geistes ist so groß, daß man Sittensprüche des Euripides dem Menander zugeschrieben hat, und umgekehrt. Dagegen finden wir unter den Bruchstücken des Menander Tröstungen, die sich auffallend bis zum tragischen Tone erheben.

Das Lustspiel (so will ich die neue Gattung zur Unterscheidung von der alten nennen) ist demnach eine Mischung von Scherz und Ernst. Der Dichter treibt nun nicht mehr selbst mit der Poesie und der Welt seinen Scherz, er überläßt sich nicht einer scherzhaften Begeisterung, sondern er sucht in den Gegenständen das Scherzhafte auf: er schildert in den menschlichen Charaktern und Lagen dasjenige, was zum Scherz veranlaßt, mit einem Wort, das Lustige, das Lächerliche. Aber es soll nicht mehr als eine bloße Schöpfung seiner Phantasie auftreten, sondern wahrscheinlich seyn, das heißt wirklich scheinen. Das oben aufgestellte komische Ideal der Menschennatur müssen wir daher unter diesem beschränkenden Gesetze der Darstellung von neuem beleuchten, und die verschiedenen Arten und Stufen des Komischen darnach bestimmen.

Der höchste tragische Ernst geht, wie ich gezeigt, letztlich immer auf das Unendliche, und der Gegenstand der Tragödie ist eigentlich der Kampf zwischen dem endlichen äußern Daseyn und der unendlichen innern Anlage. Der gemilderte Ernst des Lustspiels bleibt hingegen innerhalb des Kreises der Erfahrung stehen. An die Stelle des Schicksals tritt der Zufall, denn dies ist eben der empirische Begriff von jenem, als dem was nicht in unserer

Gewalt steht. Und so finden wir auch wirklich unter den Bruchstücken der Komiker viele Aussprüche über den Zufall, wie bey den Tragikern über das Schicksal. Der unbedingten Nothwendigkeit ließ sich nur die sittliche Freyheit entgegen stellen; den Zufall soll man verständig zu seinem Vortheile lenken. Deshalb ist die ganze Sittenlehre des Lustspiels, gerade wie die der Fabel, nichts anders als Klugheitslehre. In diesem Sinne hat ein alter Kritiker zugleich erschöpfend und mit unübertrefflicher Kürze gesagt, die Tragödie sey die Flucht oder die Aufhebung des Lebens, die Komödie dessen Anordnung.

Die Darstellung der alten Komödie ist eine phantastische Gaukeley, ein lustiges Traumbild, das sich am Ende bis auf die große Bedeutung in Nichts auflöset. Die Darstellung des Lustspiels hingegen unterwirft sich dem Ernst in ihrer Form. Sie verwirft alles widersprechende und wodurch sie selbst wieder aufgehoben werden würde. Sie sucht bündigen Zusammenhang, und hat mit der Tragödie eine förmliche Verwickelung und Auflösung gemein. Sie verknüpft wie diese die Vorfälle als Ursachen und Wirkungen, nur daß sie das Gesetz dieser Verknüpfung so auffaßt, wie es sich in der Erfahrung vorfindet, ohne es wie jene auf eine Idee zu beziehen. Wie die Tragödie Befriedigung des Gefühls am Schlusse sucht, so will das Lustspiel auch bey einem wenigstens scheinbaren Ruhepuncte für den Verstand anlangen. Dies ist, um es beyläufig zu bemerken, nicht die leichteste Aufgabe für den Lustspieldichter, er muß die Widersprüche, deren verwirrtes Spiel uns ergötzt hat, am Ende geschickt bey Seite schieben; wenn er sie wirklich ausgleicht,

wenn die Thoren vernünftig, die Schlechtgesinnten gebessert oder bestraft werden, so ist es um den lustigen Eindruck geschehen.

Das wären etwa die komischen und tragischen Bestandtheile des Lustspiels. Es kommt aber noch ein drittes hinzu, was an sich weder komisch noch tragisch, ja überhaupt nicht poetisch ist. Ich meyne die porträtmäßige Wahrheit. Das Ideal und die Carricatur, sowohl in der bildenden Kunst als in der dramatischen Poesie, machen auf keine andere Wahrheit Anspruch, als die in ihrer Bedeutung liegt; sie sollen nicht als einzelne Wesen wirklich scheinen. Die Tragödie spielt in einer idealischen, die alte Komödie in einer phantastischen Welt. Da das Lustspiel die schöpferische Wirksamkeit der Phantasie beschränkt, so muß sie dem Verstande einen Ersatz dafür bieten, und dieser liegt in der von ihm zu beurtheilenden Wahrscheinlichkeit des Dargestellten. Ich meyne hiemit nicht die Berechnung der seltner oder häufiger vorkommenden Fälle (denn ohne sich jene zu erlauben, innerhalb der Gränzen des Alltäglichen, würde wohl alle komische Belustigung unmöglich seyn), sondern die individuelle Wahrheit. Das Lustspiel muß ein treues Gemählde gegenwärtiger Sitten, es muß local und national bestimmt seyn; und gesetzt auch, wir sehen Lustspiele aus andern Zeiten und von andern Völkern aufführen, so werden wir dies doch darin spüren und schätzen. Das Porträtmäßige ist nicht dahin zu deuten, als müßten die komischen Charakter ganz und gar individuel seyn. Es dürfen die auffallendsten Züge von verschiedenen Individuen einer Gattung bis zu einer gewissen Vollständigkeit darin zusammengestellt wer-

den, falls sie nur mit Besonderheit genug bekleidet sind, um individuelles Leben zu haben, und nicht als Beyspiele eines einseitigen Begriffes herauszukommen. Aber in so fern das Lustspiel die Verfassung des geselligen und häuslichen Lebens überhaupt schildert, ist es ein Porträt; von dieser prosaischen Seite muß es sich nach Zeit und Ort verschieden bestimmen, während die komischen Motive, ihrer poetischen Grundlage nach, immer dieselben bleiben.

Für eine genaue Copie des Wirklichen haben schon die Alten das Lustspiel erkannt. Der Grammatiker Aristophanes, davon durchdrungen, rief mit einer etwas gekünstelten aber sinnreichen Wendung aus: »O Leben und Menander! wer von »euch beyden hat den andern nachgeahmt?« Horaz berichtet uns, es hätten Einige gezweifelt, ob die Komödie ein Gedicht sey oder nicht, weil weder in den Gegenständen noch in den Worten der nachdrückliche Schwung anderer Gattungen sey, und die Sprache sich nur durch das Sylbenmaaß von der des gewöhnlichen Umgangs unterscheide. Aber, wandten andere hiergegen ein, die Komödie erhebt doch auch zuweilen ihren Ton, z. B. wenn ein erzürnter Vater dem Sohn seine Ausschweifungen vorrückt. Diese Antwort weiset schon Horaz als unzulänglich ab. »Würde Pomponius,« sagt er mit einer beißenden Anwendung, »etwas anders zu »hören bekommen, wenn sein Vater noch lebte?« Man muß, um den Zweifel zu beantworten, sich auf dasjenige richten, worin das Lustspiel über die einzelne Wirklichkeit hinausgeht. Zuvörderst ist es ein erdichtetes Ganzes, aus übereinstimmenden Thei-

len nach einem künstlichen Verhältniß zusammengesetzt. Ferner ist das Vorgestellte nach den Bedingungen theatralischer Darstellung überhaupt behandelt: alles fremdartige und störende ist ausgeschieden, das zur Sache gehörige ist zu rascherem Fortgange zusammengedrängt; allem, den Lagen wie dem Charakter der Personen, wird eine Klarheit der Erscheinung geliehen, welche die verschwimmenden unentschiedenen Umrisse der Wirklichkeit selten haben. Dies ist das Poetische in der Form des Lustspiels; das prosaische Prinzip liegt im Stoffe, in der verlangten Aehnlichkeit mit etwas Einzelnem, Aeußerem.

Wir können hier sogleich die vielfach durchgestrittene Frage abthun, ob die Versification der Gattung wesentlich, und ein in Prosa geschriebenes Lustspiel immer etwas mangelhaftes sey. Viele haben dies bejaht, auf das Ansehn der Alten, welche freylich keine für das Theater bestimmte Gattung in Prosa hatten; doch hiebey konnten Zufälligkeiten mit entscheiden helfen, z. B. der große Umfang der Bühne, wo der Vers und dessen nachdrücklicherer Vortrag zur Hörbarkeit beytrug. Diese Kritiker vergaßen, daß die vom Plato so sehr bewunderten Mimen des Sophron in Prosa geschrieben waren. Und was waren diese Mimen, wenn wir uns nach der Andeutung, einige Idyllen des Theokrit seyen ihnen in Hexametern nachgebildet, eine Vorstellung davon machen dürfen? Es waren Gemählde des wirklichen Lebens, in Gesprächen, worin aller poetische Schein möglichst vermieden ward. Dieser liegt schon in der dramatischen Verknüpfung, welche freylich nicht darin Statt findet; es sind abgerissene

Scenen, wo alles so zufällig und unvorbereitet auf einander folgt, wie die Stunden eines Werk- oder Festtages mit sich bringen. Der Abgang an dramatischer Spannung der Theilnahme wird durch das Mimische ersetzt, d. h. durch die genaueste Auffassung der individuellen Eigenheiten in der ganzen Art zu seyn und zu sprechen, welche durch Nationalität nach den örtlichsten Bestimmungen, ferner durch Geschlecht, Alter, Stand, Gewerbe u. s. w. hervorgebracht werden.

Auch im versificirten Lustspiele muß sich die Sprache durch Wahl und Zusammenfügung der Wörter gar nicht oder nur unmerklich von der des Umganges entfernen; die Freyheiten des poetischen Ausdrucks, welche andern Gattungen unumgänglich, sind hier untersagt. Der Versbau muß, unbeschadet dem Gebräuchlichen, Ungezwungenen, ja Nachläßigen des Gesprächtones sich von selbst einzustellen scheinen. Sein Schwung soll nicht zur Erhöhung der Personen dienen, wie in der Tragödie, wo er zugleich mit der ungewohnten Erhabenheit der Sprache gleichsam ein geistiger Kothurn für sie wird. Im Lustspiele soll der Vers nur zu größerer Leichtigkeit, Gewandtheit und Zierlichkeit des Dialogs dienen. Ob es vortheilhafter ist, ein Lustspiel zu versificiren oder nicht, dies muß sich folglich darnach entscheiden: ob es dem besonderen Gegenstande angemeßner ist, dem Dialog jene Vollkommenheiten der Form zu ertheilen, oder alle rhetorischen, grammatischen, und selbst physischen Unvollkommenheiten der Sprecharten in die Nachahmung mit aufzunehmen. Der letzte Fall ist wohl nicht so häufig, als die Bequemlichkeit der Schriftsteller, zum Theil

auch der Schauspieler, das Lustspiel in Prosa in der neuern Zeit allgemein üblich gemacht hat. Besonders uns Deutschen würde ich zum fleißigen Anbau des versificirten ja gereimten Lustspiels rathen; da wir unser nationales Komisches eigentlich noch erst suchen, ohne es recht finden zu können, so würde die ganze Darstellung durch die gebundenere Form an Haltung gewinnen, und manchen Verirrungen wäre gleich im Entstehen vorgebeugt worden. Wir sind in dieser Sache noch nicht genug ausgebildete Meister, um uns eine angenehme Nachläßigkeit hingehen lassen zu dürfen.

Da wir das Lustspiel als eine gemischte Gattung aus komischen und tragischen, aus poetischen und prosaischen Elementen erklärt haben, so erhellet schon von selbst, daß im Umfange dieser Gattung mehrere Unterarten Statt finden können, je nachdem einer oder der andere Bestandtheil vorwaltet. Spielt der Dichter in scherzhafter Laune mit seinen eigenen Erfindungen, so entsteht eine Posse; beschränkt er sich auf das Lächerliche in den Lagen und Charaktern, mit möglichster Vermeidung aller ernsthaften Beymischungen, ein reines Lustspiel; so wie der Ernst Feld gewinnt im Zweck der ganzen Zusammensetzung, und in der hervorgerufenen Theilnahme und sittlichen Beurtheilung, so geht es in das belehrende oder rührende Schauspiel über; und davon ist nur ein Schritt bis zum bürgerlichen Trauerspiele übrig. Man hat oft von diesen letztgenannten Arten, als ganz neuen wichtigen Erfindungen ein großes Aufheben gemacht, eigne Theorien dafür aufgestellt, u. s. w. So Diderot mit seinem nachher so übel verschrienen weinerlichen Drama;

das Neue darin war bloß das Verfehlte: die gesuchte Natürlichkeit, die Pedanterey mit den Familienverhältnissen, die verschwendete Rührung. Hätten wir noch die gesammte komische Literatur der Griechen, so würden wir unstreitig zu allem die Vorbilder darin finden, nur daß der heitere griechische Geist nie in eine tödtende Einseitigkeit verfiel, sondern Alles mit weisem Maße ordnete und mischte. Haben wir nicht schon unter so wenigen übrig gebliebenen Stücken die Gefangenen des Plautus, die man ein rührendes Drama nennen kann, die Schwiegermutter des Terenz, ein wahres Familiengemählde, während der Amphitruo an die kühne Willkür der alten Komödie hinstreift, und die Zwillingsbrüder (Menächmen) ein wildes Intriguen-Stück sind? Finden sich nicht in den sämmtlichen Stücken des Terenz ernstbelehrende, leidenschaftliche, ja rührende Stellen? Man erinnere sich nur an die erste Scene des Selbstpeinigers. Aus unserem Gesichtspuncte hoffen wir für alles den gehörigen Platz auszufinden. Wir sehen hier keine getrennten Arten, sondern bloß eine Stufenleiter im Tone der Darstellung, die nach mehr oder minder merklichen Uebergängen durchlaufen wird.

Auch die hergebrachte Eintheilung im Charakter- und Intriguen-Stück können wir nicht so uneingeschränkt gelten lassen. Ein gutes Lustspiel soll immer beydes zugleich seyn, sonst fehlt es entweder an Gehalt oder an Bewegung, nur freylich kann bald das eine, bald das andere ein Uebergewicht haben. Die Entwickelung der komischen Charaktere fodert contrastirende Lagen, und diese ent-

stehen ja eben aus der Durchkreuzung der Absichten und Zufälle, wie ich weiter oben Intrigue im dramatischen Sinne erklärt habe. Was Intriguen spielen im gemeinen Leben bedeutet, weiß jeder, nähmlich durch List und Verstellung Andre ohne ihr Wissen und gegen ihren Willen nach unsern verborgenen Zwecken lenken. Im Schauspiele treffen beyde Bedeutungen zusammen, denn die List der Einen wird ein kreuzender Zufall für die Andern.

Wenn die Charakter nur leicht angedeutet sind, eben so viel als nöthig ist, um Handlungen der Personen in dem und jenem Falle zu begründen; wenn sich übrigens die Vorfälle so häufen, daß sie der charakteristischen Entfaltung wenig Raum gönnen: wenn die Verwickelung so auf die Spitze gestellt ist, daß sich die bunte Verwirrung der Misverständnisse und Verlegenheiten in jedem Augenblicke lösen zu müssen scheint, und doch der Knoten immer von Neuem geschürzt wird: eine solche Composition kann man wohl ein Intriguen-Stück nennen. Die französischen Kunstrichter haben es zur Mode gemacht, diese Art an Werth sehr tief unter das sogenannte Charakter-Stück herabzusetzen, vielleicht weil sie zu sehr darauf sehen, was man von einem Schauspiele behalten und mit sich nach Hause nehmen kann. Freylich löst sich am Ende das Intriguen-Stück gewisser Maßen in Nichts auf: aber warum sollte es nicht erlaubt seyn, zuweilen ohne anderen Zweck bloß sinnreich zu spielen? Viel erfinderischer Witz gehört gewiß zu einem guten Lustspiel dieser Art; außer der Unterhaltung, welche der aufgewandte Scharfsinn gewährt, kann das wunderbare Gaukelspiel noch einen großen Reiz fur

die Phantasie haben, wie uns viele spanische Stücke beweisen.

Man wirft dem Intriguen-Stück vor, es weiche vom natürlichen Lauf der Dinge ab, es sey unwahrscheinlich. Man kann allenfalls jenes ohne dieses zugeben. Das Unerwartete, Außerordentliche, bis zur Unglaublichkeit Seltsame führt uns der Dichter freylich vor, auch läßt er sich oft gleich Anfangs eine große Unwahrscheinlichkeit vorgeben, wie z. B. Aehnlichkeit zweyer Personen, oder eine nicht wahrgenommene Verkleidung; nachher müssen aber alle Vorfälle den Schein der Wahrheit haben, es muß befriedigende Rechenschaft gegeben werden von den Umständen, vermöge deren die Sache eine so wunderliche Wendung nimmt. Da in Ansehung dessen, was geschieht, der Dichter uns nur ein leichtes Spiel des Witzes gibt, so nehmen wir es in Absicht auf das W i e desto genauer mit ihm.

In den Lustspielen, welche mehr auf das Charakteristische gehen, müssen die Charakter mit Kunst gruppirt seyn, um einen durch den andern ins Licht zu stellen. Dies artet leicht in eine allzusystematische Anordnung aus, wo jedem Charakter sein Gegensatz symmetrisch beygegeben ist, und Alles ein unnatürliches Ansehen gewinnt. Auch jene Lustspiele sind nicht sonderlich zu loben, wo alles Uebrige nur dazu da ist, um einen Haupt-Charakter gleichsam durch alle Proben gehen zu lassen; vollends wenn der sogenannte Charakter in nichts besteht, als einer Meynung oder einer Gewöhnung (z. B. l'Optimiste, le Distrait), als ob ein Individuum nur so in einer einzelnen Eigenschaft bestehen könnte, und nicht von allen Seiten bestimmt seyn müßte.

Was das scherzhafte Ideal der menschlichen Natur in der alten Komödie sey, habe ich oben gezeigt. Da die Darstellung des Lustspiels indessen einer bestimmten Wirklichkeit ähnlich seyn soll, so darf sie sich die geflissene und willkürliche Uebertreibung jener Gattung in der Regel nicht erlauben. Sie muß also andere Quellen der komischen Belustigung, die näher nach dem Gebiete des Ernstes zu liegen, aufsuchen, und sie findet diese in einer durchgeführteren Charakteristik.

In den Charakteren des Lustspiels herrscht entweder das Komische der Beobachtung oder das selbstbewußte und eingestandne Komische. Jenes gibt vornähmlich das feinere Lustspiel, die sogenannte höhere Komödie, dieses die niedrige oder das Possenspiel. Ich erkläre mich deutlicher.

Es gibt lächerliche Eigenschaften, Narrheiten, Verkehrtheiten, um welche der Besitzer selbst nicht weiß, oder wenn er etwas davon merkt, so ist er sehr bemüht sie zu verbergen, weil sie ihm in der Meynung der Andern schaden würden. Dergleichen Personen kündigen sich also nicht an für das, was sie sind; ihr Geheimniß entfährt ihnen nur unbewußt oder wider Willen, und wenn der Dichter sie schildert, so muß er uns seine eigene vortreffliche Beobachtungsgabe leihen, um sie gehörig kennen zu lernen. Seine Kunst besteht darin, den Charakter in abgelauschten leicht hingeworfenen Zügen durchscheinen zu lassen, und den Zuschauer dennoch so zu stellen, daß er die Bemerkung, wie fein sie auch sey, nicht verfehlen kann.

Es gibt andere sittliche Gebrechen, welche der

damit Behaftete mit einem gewissen Behagen in sich verspürt, ja sich's wohl gar zum Grundsatze gemacht hat, ihnen nicht abhelfen, sondern sie hegen und pflegen zu wollen. Von dieser Art ist alles, was, ohne selbstische Anmaßung oder feindselige Neigungen, bloß aus dem Uebergewicht der Sinnlichkeit entspringt. Damit kann allerdings ein hoher Grad von Verstand verbunden seyn, und wenn die Person diesen auf sich zurückwendet, sich über sich selbst lustig macht, ihre Gebrechen gegen Andre eingesteht, aber durch scherzhafte Einkleidung sie damit auszusöhnen sucht, so entsteht das selbstbewußte Komische. Es setzt diese Art immer eine gewisse innere Verdoppelung in der Person voraus, und die überlegene Hälfte, welche die andre scherzhaft darstellt und verspottet, hat durch ihre Stimmung und ihr Geschäft eine nahe Verwandtschaft mit dem komischen Dichter selbst. Er überträgt seine Person zuweilen ganz an diesen Repräsentanten, indem er ihn die Darstellung seiner selbst geflissentlich übertreiben, und sich über die andern Personen mit den Zuschauern in ein spottendes Verständniß setzen läßt. Dann entsteht daraus das K o m i s c h e d e r W i l l k ü r, das meistens eine große Wirkung zu machen pflegt, wie sehr es auch die Kunstrichter herabsetzen mögen. Hierin regt sich der Geist der alten Komödie; der bevorrechtete Lustigmacher, den fast alle Bühnen unter verschiedenen Nahmen gehabt, dessen Rolle bald fein und geistreich, bald plump und tölpelhaft ausgefüllt worden, hat etwas von der ausgelassenen Begeisterung und somit auch von den Rechten des unbeschränkt freyen alten Komikers geerbt; zum sichern Beweise, daß die alte Ko-

mödie, die wir als die ursprüngliche Gattung geschildert, nicht etwa eine griechische Eigenheit war, sondern daß ihr Wesen in der Natur der Sache gegründet ist.

Die komische Darstellung muß, um die Zuschauer in einer scherzhaften Stimmung zu erhalten, sie möglichst von der sittlichen Würdigung der Personen und von wahrer Theilnahme an ihren Begegnissen entfernen, denn mit beyden zugleich tritt unfehlbar der Ernst ein. Wie verhütet der Dichter nun die Regungen des sittlichen Gefühls, da doch allerdings die vorgestellten Handlungen der Art sind, daß sie bald Unwillen und Verachtung, bald Verehrung und Zuneigung erwecken müßten? Er spielt alles in das Gebiet des Verstandes. Er stellt die Menschen bloß als physische Wesen einander gegenüber, um ihre Kräfte, versteht sich die geistigen mit eingerechnet, ja diese ganz besonders, an einander zu messen. Hierin ist die Komödie der Fabel am nächsten verwandt: wie die Fabel vernunftbegabte Thiere aufführt, so jene dem thierischen Triebe mit Verstand dienende Menschen. Dem thierischen Triebe, das heißt der Sinnlichkeit, und noch allgemeiner ausgedrückt, der Selbstliebe. Wie Heroismus und Aufopferung zur tragischen Person adelt, so sind die komischen Personen ausgemachte Egoisten. Man verstehe dies mit der gehörigen Einschränkung: nicht als ob das Lustspiel nicht auch die geselligen Neigungen schilderte, aber es stellt sie vor als aus dem natürlichen Streben nach unserm eignen Glück entsprungen. Sobald der Dichter darüber hinausgeht, fällt er aus dem komischen Tone. Nicht darauf richtet er unser Gefühl, wie edel oder unedel, unschul-

dig oder verderbt, gut oder schlecht die Handelnden sind; sondern ob sie dumm oder klug, geschickt oder ungeschickt, thöricht oder verständig.

Beyspiele werden die Sache ins hellste Licht setzen. Wir haben eine unwillkürliche unmittelbare Ehrerbietung vor der Wahrheit, das gehört zu den innersten Regungen der Sittlichkeit. Eine mit Bosheit unternommene Lüge, welche verderblich zu werden droht, erfüllt uns mit dem höchsten Unwillen, und gehört in das Trauerspiel. Warum ist aber dennoch anerkannter Maßen List und Betrügerey ein so vorzügliches komisches Motiv, vorausgesetzt, daß sie keiner boshaften Absicht, sondern bloß der Selbstliebe dient, um sich aus der Noth zu helfen oder einen Zweck zu erreichen, und daß keine gefährlichen Folgen davon zu befürchten stehen? Der Betrüger ist schon ganz aus der sittlichen Sphäre herausgetreten, Wahrheit und Unwahrheit sind ihm an sich gleichgültig, er betrachtet sie nur als Mittel, und so unterhalten wir uns bloß daran, welch ein Aufwand von Scharfsinn einer so wenig erhabenen Sinnesart dienen muß. Noch lustiger ist es, wenn der Betrüger sich in seinem eigenen Netze fängt, z. B. lügen will, und ein schlechtes Gedächtniß hat. Auf der andern Seite ist der Irrthum, so fern er nicht ernsthaft gefährlich, ein komischer Zustand, um so mehr, je mehr diese Krankheit des Verstandes aus einem vorgängigen Mißbrauch der Geisteskräfte, aus Eitelkeit, Narrheit, Verkehrtheit hervorgeht. Wenn sich nun vollends Betrug und Irrthum kreuzen und durch einander verdoppeln, das gibt vortreffliche komische Lagen. Z. B. zwey Menschen begegnen sich in der Absicht, einer den andern zu

betrügen, jeder ist aber zuvor gewarnt, traut nicht, sondern stellt sich nur so, und so gehen beyde, nur in Absicht auf das Gelingen ihres Betruges betrogen, hinweg. Oder aber: einer will den andern betrügen, erzählt ihm aber unwissender Weise die Wahrheit; jener ist mißtrauisch, und verfällt in den Irrthum, bloß weil er sich allzusehr vor dem Betrug hütet. Man könnte auf diese Art gleichsam eine komische Grammatik aufstellen, und zeigen, wie die einzelnen Motive bis zu den künstlichsten Constructionen mit immer steigender Wirkung unter einander verschlungen werden. So dürfte sich auch zeigen lassen, daß das Gewirre von Mißverständnissen, was ein Intriguen-Lustspiel macht, gar nicht ein so verächtlicher Theil der komischen Kunst sey, als die Verfechter des weitläuftig entwickelnden Charakter-Lustspiels behaupten.

Aristoteles beschreibt das Lächerliche als eine Unvollkommenheit, einen Misstand, der nicht zu wesentlichem Schaden gereicht. Vortrefflich! denn sobald wir ein wahres Mitleiden mit den Personen hegen, ist es um die lustige Stimmung gethan. Das komische Unglück darf nichts anders seyn, als eine am Ende zu lösende Verlegenheit, höchstens eine verdiente Demüthigung. Dahin gehören gewisse körperliche Erziehungsmittel an Erwachsenen, welche unser feineres oder wenigstens schonenderes Zeitalter von der Bühne verbannt wissen will, da Moliere, Holberg und andere Meister fleißigen Gebrauch davon gemacht haben. Die komische Wirkung rührt daher, daß die Abhängigkeit des Gemüths von Aeußerlichkeiten hiebey recht anschaulich gemacht wird: es sind gleichsam handgreiflich gewordene

Beweggründe. Diese Züchtigungen sind im Lustspiel das Gegenstück eines gewaltsamen heldenmüthig erlittenen Todes im Trauerspiel. Hier bleibt die Gesinnung unerschüttert unter allen Schrecknissen der Vernichtung, der Mensch geht unter, aber er behauptet seine Grundsätze; dort bleibt das körperliche Daseyn unverletzt, es äußern sich dagegen plötzlich veränderte Gesinnungen.

Wenn auf diese Art die komische Darstellung den Zuschauer auf einen ganz andern Gesichtspunkt stellen muß, als den der sittlichen Würdigung, mit welchem Recht kann man dennoch vom Lustspiel moralische Belehrung fodern, mit welchem Grunde erwarten? Wenn wir die Sittensprüche der griechischen Komiker näher prüfen, so werden wir finden, daß es insgesammt Erfahrungssätze sind. Aus der Erfahrung lernen wir aber unsere Pflichten nicht kennen, von denen uns das Gewissen eine unmittelbare Ueberzeugung gibt; Erfahrung kann uns nur über das Ersprießliche und Nachtheilige aufklären. Die Belehrung des Lustspiels geht in der That nicht auf die Würdigkeit der Zwecke, sondern bleibt bey der Tauglichkeit der Mittel stehen. Es ist, wie schon gesagt, Klugheitslehre; die Moral des Erfolgs und nicht der Triebfedern. Diese, die eigentlich echte Moral, ist hingegen dem Geiste des Trauerspiels wesentlich verwandt.

Manche Philosophen haben demnach auch nicht ermangelt, dem Lustspiel Unsittlichkeit vorzuwerfen; so Rousseau mit vieler Beredsamkeit in seinem Brief über das Schauspiel. Freylich der Anblick des wirklichen Weltlaufs ist nicht erbaulich! allein er wird ja im Lustspiele keineswegs als Muster der Nach-

ahmung, sondern zur Warnung aufgestellt. Es gibt einen angewandten Theil der Sittenlehre, man möchte ihn die Lebenskunst nennen. Wer die Welt nicht kennt, ist in Gefahr, von sittlichen Grundsätzen eine ganz verkehrte Anwendung auf einzelne Fälle zu machen, und bey dem besten Willen für sich und Andre viel Unheil zu stiften. Das Lustspiel soll unser Urtheil in Unterscheidung der Lagen und Personen schärfen; daß es uns klüger macht, das ist seine wahre und einzig mögliche Moralität.

So viel zur Erörterung der allgemeinen Begriffe, die uns als Leitfaden bey Prüfung des Verdienstes der einzelnen Dichter dienen müßen. Ueber das wenige, was von der neueren Komödie der Griechen in Bruchstücken und mittelbar in römischen Nachbildungen auf uns gekommen, werde ich mich kurz fassen können.

Die griechische Literatur war in diesem Fache unermeßlich reich: das Verzeichniß der verloren gegangenen meistens sehr fruchtbaren Komiker, und der Nahmen ihrer Werke, so weit wir sie wissen, macht ein nicht unbeträchtliches Wörterbuch aus. Wiewohl die neuere Komödie nur in dem kurzen Zeitraume vom Ende des peloponnesischen Krieges bis unter den ersten Nachfolgern Alexanders des Großen sich entwickelt und geblühet hat, so belief sich doch der Vorrath gewiß auf Tausende von Stücken; aber die Zeit hat unter diesem Ueberfluß geistreicher Werke eine solche Verwüstung angerichtet, daß uns nichts übrig bleibt als in der Ursprache eine Anzahl abgerißner oft bis zur Unverständlichkeit entstellter Fragmente, und im Lateinischen zwanzig Uebersetzungen oder Bearbeitungen griechischer

Originale von Plautus und sechs von Terenz. Hier ließe sich die ergänzende Kritik recht anwenden, nämlich die Bemühung, alle Spuren zusammen zu stellen und zu treffender Charakteristik und Schätzung des verlornen sorgfältig zu benutzen. Den Hauptpunct, worauf es hiebey ankommt, kann ich wohl angeben. Die Fragmente und Sittensprüche der Komiker zeichnen sich im Versbau und in der Sprache durch die äußerste Reinheit, Zierlichkeit, Genauigkeit aus, dann athmet aus ihnen eine gewisse attische Grazie des geselligen Tones. Die lateinischen Komiker hingegen sind nachläßig im Sylbenmaaß, sie machen sichs leicht damit, und dessen Begriff geht fast unter den vielen metrischen Freyheiten verloren. Auch in der Sprache fehlt es ihnen an Ausbildung und Politur, wenigstens dem Plautus. Zwar haben einige gelehrte Römer, unter andern Varro, der Schreibart dieses Dichters die höchsten Lobsprüche ertheilt, aber wir müssen billig das philologische Wohlgefallen von dem poetischen unterscheiden. Plautus und Terenz gehörten zu den ältesten römischen Schriftstellern, aus einer Zeit, wo es fast noch keine Büchersprache gab, so daß alles frisch aus dem Leben aufgegriffen wurde. Diese naive Einfachheit fanden die späteren Römer in der Epoche der gelehrten Bildung sehr reizend: sie war aber vielmehr eine Naturgabe, als daß sie der Kunst der Dichter zugeschrieben werden müßte. Horaz lehnt sich gegen diese übertriebene Liebhaberey auf, und behauptet, Plautus und andre lateinische Lustspieldichter hätten ihre Stücke nachläßig hingeworfen, um nur aufs geschwindeste die Bezahlung dafür zu bekommen. Im einzelnen haben also die

griechischen Dichter gewiß immer durch die lateinische Nachbildung verloren. Man muß diese in Gedanken in jene sorgfältige Zierlichkeit, die wir an den Bruchstücken wahrnehmen, zurück übertragen. Indessen haben Plautus und Terenz auch an der Anordnung des Ganzen manches verändert, und schwerlich verbessert. Jener ließ zuweilen Scenen und Charakter weg, dieser fügte hinzu und verschmolz zwey Stücke in eins. Thaten sie dies in einer künstlerischen Absicht, und wollten wirklich ihre griechischen Vorgänger in dem vollkommenen Bau der Stücke übertreffen? Ich zweifle. Beym Plautus geht alles in die Breite, er brachte also die dadurch verursachte Verlängerung des Originals auf andre Art wieder ein; die Nachbildungen des Terenz hingegen fielen aus Mangel einer ergiebigen Ader etwas mager aus, und er wollte die Lücke durch fremde Ausfüllungen ersetzen. Schon Zeitgenossen rückten ihm vor, er habe viele griechische Stücke verfälscht oder verdorben, um wenige lateinische daraus zu machen.

Gewöhnlich spricht man vom Plautus und Terenz, als ob es ganz unabhängige Original-Schriftsteller wären. Den Römern ist dies zu verzeihen: sie hatten wenig eigenen Dichtergeist, und ihre poetische Literatur entstand großentheils erst durch Uebersetzung, dann durch freyere Nachahmung, endlich durch Aneignung und Umbildung des Griechischen. Sie ließen also schon eine besondere Weise der Uebertragung für Originalität gelten. So sehen wir auch in den vertheidigenden Prologen des Terenz den Begriff des Plagiats dermaßen herabgestimmt, daß er dessen beschuldigt ward, weil er ei-

was schon von einem Andern aus dem Griechischen übertragenes noch einmal benutzt haben sollte. Da wir nun keineswegs diese Schriftsteller als schöpferische Künstler betrachten können, da sie uns nur wichtig sind, in so fern wir durch ihre Vermittlung die Gestalt des griechischen Lustspiels kennen lernen, so will ich das über ihren Charakter und ihre Verschiedenheit zu bemerkende hier einschalten, und dann auf die neueren griechischen Komiker zurückkommen.

Bey den Griechen lebten die Dichter und Künstler von jeher in den ehrenvollsten Verhältnissen; bey den Römern hingegen wurde die schöne Literatur anfangs von Menschen der niedrigsten Classe, von dürftigen Ausländern, ja von Sclaven bearbeitet. Plautus und Terenz, deren sich berührende Lebenszeit gegen das Ende des zweyten punischen Krieges und in den Zeitraum zwischen dem zweyten und dritten fällt, waren, jener wenigstens ein armer Taglöhner, dieser ein carthaginensischer Sclave und nachher Freygelassener. Doch war das Glück, das sie machten, sehr verschieden. Plautus mußte sich zur Abwechselung mit dem Komödien-Schreiben als ein Lastthier in eine Handmühle vermiethen; Terenz wurde Hausgenosse des ältern Scipio und seines Busenfreundes Laelius, und sie würdigten ihn eines so vertraulichen Umganges, daß er ehrenvoll beschuldigt ward, diese edlen Römer hülfen ihm seine Stücke schreiben, ja sie ließen ihre eigne Arbeit unter seinem Nahmen gehen. Die Gewöhnungen ihres Lebens verrathen sich in der Schreibart beyder: die des Plautus in ihrer kecken Derbheit und seine gerühmten Späße schmecken nach seinem

Umgange mit den niedrigen Ständen; in der des Terenz spürt man einen Anstrich von guter Gesellschaft. Was sie zweytens unterscheidet, ist die Wahl der bearbeiteten Stücke. Plautus neigt sich meistens zum Possenhaften, zur übertreibenden und oft anstößigen Lustigkeit; Terenz zieht das fein Charakteristische, Gemäßigte vor, und nähert sich der ernst belehrenden, ja rührenden Gattung. Einige unter den Stücken des Plautus sind nach dem Diphilus und Philemon gearbeitet, doch haben wir Ursache zu glauben, daß er seine Originale beträchtlich vergröberte; wo er die übrigen hergenommen, wissen wir nicht, wofern uns nicht etwa die Angabe des Horaz, »man behaupte vom Plautus, »er eifre dem Vorbilde des sicilischen Epicharmus »nach,« zu der Vermuthung berechtigt, er habe den Amphitruo, dieses Stück von einer ganz andern Gattung als die übrigen, das er selbst eine Tragikomödie nennt, von dem alten dorischen Komiker entlehnt, der, wie wir wissen, besonders mythologische Stoffe behandelte. Unter den Stücken des Terenz, dessen Nachbildungen, die Veränderungen in der Composition abgerechnet, im Einzelnen vermuthlich weit treuer sind, finden sich zwey nach dem Apollodor, die übrigen nach dem Menander. Julius Cäsar hat den Terenz durch einige Verse geehrt, worin er ihn einen halben Menander nennt, die Gelindigkeit seines Styls lobt, und nur beklagt, daß ihm eine gewisse komische Kraft abgehe.

Das obige führt uns von selbst zu den griechischen Meistern zurück. Diphilus, Philemon, Apollodor und Menander gehören allerdings

zu den berühmtesten Nahmen unter ihnen. Einmüthig wird die Palme zierlicher Feinheit und Anmuth dem Menander zugesprochen, wiewohl Philemon ihm häufig den Preis abgewann, vielleicht eben deswegen, weil er mehr für den Geschmack des großen Haufens arbeitete, oder sonst fremde Mittel der Gunst benutzte. Dies gab wenigstens Menander zu verstehen, da er ein Mal seinem Nebenbuhler begegnete, und ihn fragte: »Ich bitte »dich, Philemon, wirst du nicht roth, wenn du »den Sieg über mich davon trägst?«

Menander blühte nach Alexander dem Großen, er war Zeitgenosse des Demetrius Phalereus. Theophrast hatte ihn in der Philosophie unterrichtet, aber er neigte sich in seinen Ansichten zu der des Epikur, und ruhmte in einem Epigramm: »dieser habe sein »Vaterland, wie Themistokles von der Knechtschaft, »so von der Unvernunft errettet.« Er liebte den auserwähltesten Sinnengenuß; Phädrus schildert uns ihn, in einer abgebrochenen Erzählung, als einen verzärtelten Weichling, auch im Aeußern; seine Liebeshändel mit der Buhlerinn Glycera sind berüchtigt. Die epikureische Philosophie, die das höchste Glück des Lebens in die wohlwollenden Neigungen setzte, übrigens aber weder zu heldenmüthiger Thätigkeit anspornte, noch das Bedürfniß dazu im Gemüth anregte, mußte nach dem Verluste der alten glorreichen Freyheit Glück machen: sie war dazu geeignet, den heitern milden Sinn der Griechen darüber zu trösten. Sie ist vielleicht die angemessenste für den komischen Dichter, der nur gemäßigte Eindrücke bezweckt, und keinen starken Unwillen über die menschlichen Schwächen erre-

gen will; so wie die stoische Philosophie für den Tragiker. Auf der andern Seite ist es begreiflich, wie die Griechen gerade im Zeitpuncte der verlornen Freyheit eine Leidenschaft für das Lustspiel faßten, diese Gattung, welche sie von der Theilnahme am allgemeinen Menschlichen und an den politischen Begebenheiten ab, ganz auf das häusliche und persönliche Interesse lenkte.

Das griechische Theater war ursprünglich für höhere Gattungen geschaffen: wir wollen die Unbequemlichkeiten und Nachtheile nicht verschweigen, die seine Verfassung für das Lustspiel hatte. Der Rahmen war zu weit, das Gemählde konnte ihn nicht ausfüllen. Die griechische Bühne lag unter freyem Himmel, sie zeigte das Innere der Häuser wenig oder gar nicht *). Das Lustspiel mußte daher

*) Zu einigem mußte das Encyklema dienen, worin man ohne Zweifel zu Anfange der Wolken den Strepsiades und seinen Sohn auf ihren Betten schlafend sah. Ferner erwähnt Julius Pollux unter dem Zubehör der Decorationen für das Lustspiel, eine Art Gezelt, Schoppen oder Vordach mit einem Thorwege, ursprünglich eine Stallung neben dem Mittelgebäude, nachher aber zu mancherley Zwecken behülflich. In den Nähterinnen des Antiphanes stellte es eine Werkstätte vor. Hier also oder im Encyklema würden die Gastmähler gehalten, die in den alten Lustspielen zuweilen unter den Augen der Zuschauer vor sich gehen. Nach der südlichen Lebensweise der Alten war es vielleicht nicht so unnatürlich, bey offenen Thüren zu schmausen, als es nach der unsrigen seyn würde. Uebrigens hat noch kein neuerer Erklärer, so viel ich weiß, die theatralische Anordnung der Stücke des Plautus und Terenz gehörig ins Licht gesetzt.

die Straße zum Schauplatze haben. Dies verursacht manchen Uebelstand; die Leute kommen häufig aus ihren Häusern heraus, um sich ihre Geheimnisse draußen anzuvertrauen. Freylich ersparten die Dichter sich auch dadurch die Veränderung der Scene, indem sie die bey der Handlung betroffenen Familien als benachbart voraussetzten. Zur Rechtfertigung läßt sich anführen, daß die Griechen, wie alle südlichen Völker, viel außerhalb ihrer kleinen Privathäuser unter freyem Himmel lebten. Der hauptsächliche Nachtheil, den diese Einrichtung der Bühne nach sich zog, war die Einschränkung der weiblichen Rollen. Wenn das Costum beobachtet werden sollte, wie das Wesen des Lustspiels es mit sich bringt, so war bey der Eingezogenheit des weiblichen Geschlechts in Griechenland die Ausschließung der unverheiratheten und überhaupt der jungen Frauen nicht zu vermeiden. Es erscheinen nur bejahrte Hausmütter, Dienerinnen oder leichtfertige Mädchen. Außer der Einbuße an angenehmen Darstellungen verursacht dies den Uebelstand, daß sich oft das ganze Stück um eine Heirath, oder eine Leidenschaft für eine Person dreht, die man doch gar nicht zu sehen bekommt.

Athen, wo meistens der angenommene Schauplatz wie der wirkliche lag, war der Mittelpunct eines kleinen Ländchens und unsern Hauptstädten an Ausdehnung und Volksmenge nicht zu vergleichen. Die republicanische Gleichheit ließ keinen schneidenden Abstand der Stände zu; es gab keinen eigentlichen Adel, alle waren eben Bürger, ärmere oder reichere, und hatten größtentheils kein andres Gewerbe, als ihr eignes Vermögen zu verwalten.

Somit fallen in dem attischen Lustspiel die aus der Verschiedenheit des Tons und der Bildung hervorgehenden Contraste ziemlich weg; es hält sich im Mittelstande, und hat etwas bürgerliches, ja wenn ich es sagen darf, kleinstädtisches, was denen nicht zusagt, welche im Lustspiel die Sitten eines Hofes und die ausgesuchte Verfeinerung oder Verderbniß monarchischer Hauptstädte suchen.

Was den Umgang der beyden Geschlechter betrifft, so kannten die Griechen nicht die Galanterie des neueren Europa, noch die mit begeisterter Verehrung verbundene Liebe. Alles zerfiel in sinnliche Leidenschaft oder Ehe. Die letzte war nach der Staats- und Sitten-Verfassung der Griechen weit mehr eine Pflicht, eine Sache der Convenienz, als der Neigung. Die Gesetzgebung war nur strenge in einem einzigen Puncte, nämlich um die allein rechtmäßige einheimische Abstammung der Kinder zu sichern. Das Bürgerrecht war ein großes Vorrecht, um so kostbarer, je weniger beträchtlich die Anzahl der Bürger war, die man nicht über einen gewissen Punct anwachsen lassen wollte. Deswegen waren Ehen mit Ausländerinnen ungültig. Der Umgang mit einer Gattinn, die man oft vor der Verheirathung nicht einmal gesehen hatte, die ihr Leben ganz im Innern des Hauses zubrachte, konnte wenig Unterhaltung gewähren; man suchte sie bey Frauen, welche auf strenge Achtung Verzicht leisteten, und Fremde ohne Vermögen, Freygelassene u. dergl. waren. In Ansehung dieser schien der nachsichtigen griechischen Sittenlehre fast alles erlaubt, besonders für junge unverheirathete Männer. Eine solche Lebensart führen daher die alten Lust-

spiel-Dichter weit unverschleyerter vor, als uns anständig dünkt. Ihre Komödien endigen, wie alle Komödien in der Welt fleißig mit Heirathen, (es scheint mit dieser Katastrophe kommt der Ernst in das Leben) aber die Heirath ist oft nur ein Mittel, sich wegen der Unordnung eines verbotnen Liebeshandels mit einem Vater auszusöhnen. Zuweilen verwandelt sich aber auch der Liebeshandel in ein gesetzmäßiges Verhältniß vermittelst einer Wiedererkennung, indem die vermeynte Ausländerinn oder Sclavinn als eine athenische Bürgerinn von Geburt erkannt wird. Es verdient bemerkt zu werden, daß in dem fruchtbaren Geiste desselben Dichters, welcher die alte Komödie zur Vollendung gebracht hatte, der erste Keim der neueren aufgegangen. Der zuletzt geschriebene Kokalus des Aristophanes schilderte eine Verführung, eine Wiedererkennung und alle die Dinge, welche späterhin Menander nachgeahmt."

Nach diesen Angaben läßt sich der Kreis von Charaktern schon ungefähr übersehen; sie lassen sich fast aufzählen, so wenige sind es, die immer wiederkommen. Die Väter, der strenge und sparsame, oder der gelinde, sanfte, der nicht selten unter der Herrschaft seiner Frau steht, und dann mit einem Sohn gemeine Sache macht; die liebevolle, verständige oder mürrische, herrsüchtige, auf ihr Eingebrachtes trotzende Hausfrau; der Jüngling, leichtsinnig, verschwenderisch, sonst aber offen und liebenswürdig, auch in einer anfangs sinnlichen Leidenschaft treuer Anhänglichkeit fähig; das leichtfertige Mädchen, entweder schon ganz verderbt, eitel, schlau und eigennützig, oder noch gutmüthig und

für edlere Regungen empfänglich; der einfältige rohe, und der verschmitzte Sclave, der seinem jungen Herrn behülflich ist, den Alten zu betrügen und durch allerley Listen Geld zur Befriedigung seiner Leidenschaften herbeyzuschaffen (über diesen sogleich noch eine ausführlichere Bemerkung, da er eine Hauptrolle spielt); der Schmeichler oder dienstfertige Schmarotzer, der sich für die Aussicht auf eine gute Mahlzeit gefallen läßt, alles ersinnliche zu sagen und zu thun; der Sykophant, ein Mensch, dessen Gewerbe war, ordentlichen Leuten allerley rabulistische Rechtshändel anzuzetteln, der sich auch dazu vermiethete; der prahlerische Soldat, der von fremden Kriegsdiensten zurückkommt, meistens feige und einfältig ist, aber sich durch den Ruhm seiner auswärts verrichteten Thaten geltend macht; endlich eine Dienerinn oder angebliche Mutter, die dem ihrer Leitung überlassenen Mädchen eine schlechte Sittenlehre predigt, und der Sclavenhändler, der auf die ausschweifenden Leidenschaften junger Leute speculirt, und keine andre Rücksicht kennt als seinen Eigennutz. Die beyden letzten Charakter sind für unser Gefühl mit ihrer rohen Widerwärtigkeit ein wahrer Fleck im griechischen Lustspiel, aber sie konnten nach dessen Inhalt nun einmal nicht entrathen werden.

Der verschmitzte Bediente ist meistens auch der Lustigmacher, der seine eigne Sinnlichkeit und seine gewissenlosen Grundsätze mit wohlgefälliger Uebertreibung eingesteht, mit den andern Personen seinen Scherz treibt, auch wohl zum Parterre hinausspricht. Daraus sind die komischen Bedienten der Neueren entstanden, aber ich bezweifle, ob man

sie mit gehöriger Schicklichkeit und Wahrheit nach unsern Sitten so geradezu übertragen hat. Der griechische Bediente war ein Sclav, auf Lebenslang der Willkür seines Herrn überlassen, und oft den härtesten Begegnungen ausgesetzt. Einem Menschen, den die gesellige Verfassung so um alle ursprünglichen Rechte bevortheilt hat, verzeiht man schon, aus der List sein Gewerbe zu machen: er ist im Zustande des Krieges gegen seine Unterdrücker, und Schlauheit seine natürliche Waffe. Ein heutiger Bedienter, der seinen Stand und seine Herrschaft frey gewählt hat, ist ein ausgemachter Taugenichts, wenn er dem Sohne gegen den Vater eine Betrügerey spielen hilft. Was die eingestandene Sinnlichkeit betrifft, wodurch anderntheils Bediente und sonst Personen von geringem Stande zu komischen Figuren gestempelt werden, so mag man dies Motiv immerhin ohne Bedenken zu brauchen fortfahren: wem das Leben wenig Vorrechte zuspricht, an den werden auch geringere Anfoderungen gemacht, und er darf schon gemeine Gesinnungen dreist bekennen, ohne daß er dadurch unserm sittlichen Gefühl Anstoß gibt. Je besser es den Bedienten im wirklichen Leben geht, desto weniger taugen sie für das Lustspiel; es gereicht vielleicht zum Ruhme unsers glimpflichen Zeitalters, wenn wir in den Familiengemählden wahre Biedermänner von Bedienten erleben, die mehr zum Weinen als zum Lachen taugen.

Die Wiederhohlung derselben Charakter wurde von den griechischen Komikern durch den häufigen Gebrauch derselben Nahmen und zum Theil sprechender Nahmen eingestanden. Sie thaten besser

daran, als viele neuere Lustspiel-Dichter, die sich, der characteristischen Neuheit wegen, mit dem Streben nach vollkommener Individualität abquälen, wodurch meistens nichts erreicht wird, als daß sie die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ablenken, und durch Nebenzüge zerstreuen. Unvermerkt fallen sie denn doch wieder in die alten wohlbekannten Charakter zurück. Man thut besser, die Charakter gleich mit einer gewissen Breite anzulegen und dem Schauspieler Spielraum übrig zu lassen, damit er sie nach dem Bedürfniß der jedesmaligen Composition näher bestimme und persönlicher mache. In dieser Hinsicht läßt sich auch wohl der Gebrauch der Masken entschuldigen, welche so wie die übrige Verfassung des Theaters, z. B. das Spielen unter freyem Himmel, anfänglich für andere Gattungen berechnet, stehen geblieben waren, und in der neueren Komödie leicht ein größerer Uebelstand scheinen dürften als in der alten und in der Tragödie. Gewiß aber war es mit dem Geiste der Gattung mishellig, daß, während die Darstellung sich der wirklichen Natur täuschend näherte, die Masken viel weiter davon abwichen als in der alten Komödie, nämlich mit übertriebenern Zügen und carrikaturmäßiger gebildet waren. So befremdlich dies ist, wird es zu ausdrücklich und förmlich bezeugt *), als daß wir es in Zweifel ziehen dürften. Da es verboten war, Porträte wirklicher Personen auf die Bühne zu bringen, war man nach Einbuße der Freyheit immer besorgt, zufällig in irgend eine

*) S. Platonius, Aristoph. cur. Küster. p. XI.

Aehnlichkeit, besonders mit einem der macedonischen Regierer zu verfallen, und sicherte sich durch jenen Ausweg. Doch war diese Uebertreibung schwerlich ohne Bedeutsamkeit. So finden wir die Angabe, ein ungleiches Profil mit einer in die Höhe gezogenen und einer herunter gedrückten Augenbraune habe unnütze zanksüchtige Geschäftigkeit ausgedrückt *), wie wir in der That bemerken können, daß Menschen, die oft etwas mit ängstlicher Genauigkeit ansehen, sich dergleichen Verzerrungen angewöhnen.

Unter andern haben die Masken im Lustspiel den Vortheil bey der unvermeidlichen Wiederkehr der Charakter den Zuschauer gleich ins Klare zu setzen, was er zu erwarten hat. Ich habe einer Vorstellung der Brüder des Terenz, ganz im antiken Costum, in Weimar beygewohnt, die unter Goethe's Leitung einen wahrhaft attischen Abend gewährte. Man bediente sich dabey partialer **)

---

*) S. Jul. Pollux im Abschnitt von den komischen Masken. Vergl. Platonius am angeführten Orte und Quinctil. L. XI. c. 3. Man erinnere sich der vermeynten seltsamen Entdeckung Voltaire's über die tragischen Masken, deren ich in der dritten Vorlesung erwähnte.

**) Auch dies war den Alten nicht fremd, wie viele komische Masken beweisen, die statt des Mundes eine viel weitere zirkelrunde Oeffnung haben, wo also der Mund und die umliegenden Züge hindurchspielen und neben der feststehenden Verzerrung der übrigen durch ihre verzerrende Beweglichkeit eine sehr lächerliche Wirkung hervorbringen konnten.

an das wirkliche Gesicht geschickt angefügter Masken; ich fand nicht, daß sie ungeachtet der Kleinheit des Theaters der Lebendigkeit Abbruch thäten. Besonders war die Maske den Späßen des verschmitzten Sclaven günstig: er wurde durch seine barocke Physiognomie wie durch seine Tracht gleich zu einer eignen Menschenart gestempelt, wie es die Sclaven ja der Abstammung nach zum Theil wirklich waren, und durfte daher auch anders sprechen, sich anders gebehrden als die übrigen.

Aus dem beschränkten Kreise des bürgerlich häuslichen Lebens, aus dem einfachen Thema der angegebenen Charakter wußte nun die Erfindsamkeit der griechischen Komiker eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit von Variationen hervorzulocken, und doch blieben sie, was sehr zu loben, auch in dem, worauf sie die künstliche Verwickelung und Auflösung gründeten, ebenfalls dem nationalen Costum getreu.

Die Umstände, welche sie hiebey benutzten, waren ungefähr folgende. Griechenland bestand aus einer Menge kleiner abgesonderter Staaten, die an Küsten und auf Inseln umher lagen. Schiffahrt wurde beständig geübt, Seeräuberey war nicht selten, und machte zum Behuf des Sclavenhandels auch auf Menschen Jagd. So konnten freygeborne Kinder entführt werden, oder sie wurden auch nach dem den Aeltern zugestandenen Rechte ausgesetzt, und unerwartet am Leben erhalten, wieder gefunden. Alles dies bereitet in den griechischen Lustspielen die Wiedererkennung zwischen Aeltern und Kindern, Geschwistern u. s. w. vor, ein Mittel der Auflösung, das die Komiker von den Tragi-

kern entlehnten. Die verflochtene Intrigue spielt in der Gegenwart, aber der seltne unwahrscheinliche Vorfall, worauf sich ihre Anlage gründet, ist in die Ferne der Zeiten und Oerter gerückt, und so hat oft das aus dem täglichen Leben aufgefaßte Lustspiel dennoch einen gewissermaßen wunderbaren romanhaften Hintergrund.

Die griechischen Komiker haben die ganze Breite des Lustspiels gekannt, und alle seine Unterarten, die Posse, das Intriguen-Stück, das überladene und das feine Charakter-Stück bis zum ernsthaften Drama, gleich fleißig bearbeitet. Sie haben außerdem noch eine sehr reizende Gattung gehabt, wovon uns kein Beyspiel übrig geblieben. Wir sehen aus den Titeln der Stücke und andern Zeichen, daß sie zuweilen historische Personen einführten, z. B. die Dichterinn Sappho, daß sie die Liebe des Alcäus und Anakreon zu ihr und ihre Leidenschaft für den Phaon behandelten; die Geschichte ihres Sprunges vom leukadischen Felsen verdankt vielleicht einzig der Erfindung der Komiker ihre Entstehung. Den Gegenständen nach müssen sich solche Lustspiele dem romantischen Schauspiel genähert haben, und die Mischung schöner Leidenschaftlichkeit mit der ruhigen Grazie der gewöhnlichen komischen Darstellung wird unstreitig sehr anziehend gewesen seyn.

Ich glaube im obigen ein treues Bild vom griechischen Lustspiel gegeben zu haben, ich habe seine Mängel und Beschränkungen nicht verkleidet. Die antike Tragödie und alte Komödie bleiben unnachahmlich, unerreichbar, einzig im ganzen Gebiet der Kunstgeschichte. Im Lustspiel dürfte man es hingegen allerdings versuchen, sich mit den Griechen

zu messen, ja sie übertreffen zu wollen. So bald man vom Olymp der reinen Poesie auf den Erdboden herabsteigt, das heißt, so bald man den idealischen Erdichtungen der Phantasie die Prosa einer bestimmten Wirklichkeit beymischt, so entscheidet nicht mehr der Geist und Kunstsinn allein über das Gelingen der Hervorbringungen, sondern die mehr oder weniger begünstigenden Umstände. Die Götterbilder der griechischen Sculptur stehen für alle Zeit als vollendete Typen da. Das erhabene Geschäft, die menschliche Gestalt bis da hinauf zu läutern, hat die Phantasie einmal vorgenommen; sie könnte es, auch bey gleicher Begeisterung, höchstens nur wiederhohlen. Im persönlichen individuellen Bildniß aber ist der moderne Bildhauer Nebenbuhler des antiken; dies ist keine rein künstlerische Schöpfung; die Beobachtung muß hier eintreten, und jeder ist, bey aller Wissenschaft, Gründlichkeit und Anmuth in der Ausführung, an das gebunden, was er eben wirklich vor Augen hat.

In den vortrefflichen Porträtstatuen zweyer der berühmtesten Komiker, des Menander und Posilippus (im Vatican befindlich), scheint mir die Physiognomie des griechischen Lustspiels fast sichtbar und persönlich ausgedrückt zu seyn. Höchst einfach gekleidet eine Rolle in der Hand, sitzen sie in Lehnsesseln; bequem und sicher, wie jemand der sich seiner Meisterschaft bewußt ist; schon in reifen Jahren, welches Alter vorzüglich zu der heitern parteylosen Beobachtung, die das Lustspiel voraussetzt, geschickt ist, aber frey von allen Anzeichen der Schwäche, derb und rüstig; man sieht an ihnen jene körperliche Kerngesundheit, die von einer gleich

gesunden Verfassung des Geistes und Gemüthes zeugt; keine hohe Begeisterung, aber auch nichts geckenhaftes und ausgelassenes in ihrem Wesen; vielmehr wohnt auf der nicht durch Sorgen, sondern nur durch die Uebung des Nachdenkens mit Falten bezeichneten Stirn, ein weiser Ernst, aber in dem lauschenden Blick und in dem zum Lächeln willigen Munde ist eine leise Ironie unverkennbar.

Achte Vorlesung.

Römisches Theater. Einheimische Gattungen: attelanische Fabeln, Mimen, comoedia togata. Griechische Tragödie nach Rom versetzt. Tragiker der älteren Epoche und des Augusteischen Zeitalters. Idee einer eigenthümlich römischen Tragödie, die nie entstanden. Warum es den Römern in der tragischen Kunst nicht sonderlich geglückt. Seneca. Die Italiener. Schäferspiele von Tasso und Guarini. Geringe Fortschritte im Trauerspiel. Metastasio und Alfieri. Ausführliche Beurtheilung beyder. Lustspiele des Ariost, Macchiavell, Aretin, Porta. Improvisirtes Maskenspiel. Goldoni. Gozzi. Neuester Zustand.

Nebst der Erörterung der Hauptbegriffe hat uns während der ersten Hälfte dieser Vorlesungen die eben so ursprünglich eigenthümliche als kunstmäßig vollendete Bühne der Griechen beschäftigt. Ueber die dramatische Literatur der meisten andern Völker, die überhaupt in Betracht kommen, müssen wir uns kürzer fassen, und wir dürfen es, ohne zu befürchten, daß man uns unverhältnißmäßiger Weitläufigkeit und Kürze beschuldigen werde.

Zuvörderst bey den Römern, deren Theater sich auf alle Weise unmittelbar an das griechische anschließt, haben wir eigentlich nur eine große Lücke zu bemerken, welche theils aus dem Mangel an eigenem Schöpfergeist in diesem Fache, theils daher

entsteht, daß, bis auf wenige Bruchstücke, fast alles verloren gegangen ist. Die einzigen auf uns gekommenen Werke aus der guten classischen Zeit sind die des Plautus und Terenz, von denen ich schon als Nachbildner der Griechen gesprochen habe.

Die Poesie war überhaupt in Rom nicht einheimisch, und wurde erst späterhin, als das ursprüngliche Rom durch Nachahmung fremder Sitten sich seiner Auflösung näherte, unter andern Veranstaltungen des Wohllebens künstlich gepflegt. Am Lateinischen haben wir das Beyspiel einer durchaus nach fremden grammatischen und metrischen Formen zum dichterischen Ausdruck gemodelten Sprache. Diese Anbildung des Griechischen geschah anfangs mit großer Gewaltsamkeit: der Graecismus ging bis zur rohen Sprachvermischung. Allmählig linderte sich der poetische Styl, von dessen früherer Härte wir im Catull noch die letzten Spuren wahrnehmen, die jedoch nicht von einem gewissen spröden Reiz entblößt sind. Die Sprache warf die Fügungen und besonders die Zusammensetzungen wieder aus, die ihrem innern Bau allzu sehr widersprachen und römischen Ohren auf die Dauer nicht gefallen konnten, und endlich gelang den Dichtern im Zeitalter des August die gefälligste Verschmelzung des Einheimischen und des Aufgenommenen. Kaum war aber das gesuchte Gleichgewicht erreicht, so trat auch ein Stillstand ein: alle freye Entwickelung wurde gehemmt, und der dichterische Ausdruck, ungeachtet einer scheinbaren Steigerung zum Kühneren und gelehrteren hatte sich selbst unwiderruflich in dem Kreise der einmal gebilligten Redens-

arten gefangen genommen. So genoß die lateinische Sprache in der Poesie, zwischen noch nicht gebildet und schon wieder todt, nur eine kurze Blüthezeit, und in Absicht auf den Geist der Dichtungen erging es eben nicht besser.

Nicht das Bedürfniß, ihre festliche Muße durch Darstellungen, welche den Geist aus der Wirklichkeit entrücken, zu erheitern, brachte die Römer auf die Erfindung theatralischer Ergötzlichkeiten, sondern in der Trostlosigkeit einer verwüstenden Pest, wogegen alle Hülfsmittel unzulänglich schienen, griffen sie zuerst zum Schauspiel, als einem Versuch, den Zorn der Götter zu besänftigen, da sie vorher nur die Leibesübungen und Wettkämpfe des Circus kannten. Die hiezu aus Etrurien herbeygerufenen H i st r i o n e n waren aber bloße Tänzer, und zwar vermuthlich nicht nachahmende, sondern nur durch Gewandtheit der Bewegungen ergötzende Tänzer. Die ältesten gesprochenen Schauspiele, die sogenannten a t e l l a n i s c h e n F a b e l n, entlehnten die Römer von den Oskern, den Urbewohnern Italiens. Bey diesen S a t u r e n (so hießen sie, weil es anfänglich improvisirte Possenspiele ohne dramatischen Zusammenhang waren; denn Satura bedeutet ein Allerley) hatte es sein Bewenden, bis mit dem Livius Andronicus über fünfhundert Jahre nach Erbauung Roms die Nachahmung der Griechen und die Einführung der regelmäßigen Gattungen, nämlich der Tragödie und der neueren Komödie (die alte Komödie war der Uebertragung nicht empfänglich) ihren Anfang nahm.

Also verdanken die Römer den Etruskern den ersten Begriff vom Schauspiel, den Oskern die Er-

gießungen der scherzhaften Laune, den Griechen die höhere Ausbildung. Indessen bewiesen sie doch im komischen Fache mehr eigenthümlichen Geist als im tragischen. Die Osker, deren früh ausgestorbene Sprache sich nur noch in jenen Possenspielen überlebte, waren wenigstens so nahe Stammverwandte der Römer, daß ihre Mundart lateinischen Zuhörern unmittelbar verständlich war: denn wie hätten sonst die Atellanen ihnen Unterhaltung gewähren können? Auch eigneten sie sich die Gattung so sehr an, daß edle römische Jünglinge an Festen aus Liebhaberey dergleichen unter sich aufführten, weswegen sogar die Schauspieler, welche aus der Vorstellung atellanischer Fabeln ein Gewerbe machten, als besonders bevorrechtet, immer von der auf den übrigen theatralischen Künstlern ruhenden Schmach, der Ausschließung aus den Zünften und vom Kriegsdienste, frey blieben.

Ferner hatten die Römer ihre eignen Mimen. Der nicht lateinische Nahme dieser kleinen Stücke läßt zwar auf Verwandtschaft mit dem griechischen Mimen schließen; jedoch waren sie in der Form beträchtlich von diesen verschieden, und zuverläßig hatten sie örtliche Wahrheit der Sitten, und der Stoff war nicht aus griechischen Darstellungen entlehnt.

Es ist eigen, daß in Italien von jeher die Gabe einer sehr ergötzlichen, wiewohl etwas rohen Possenreißerey in Reden und Liedern aus dem Stegreif und begleitendem Gebehrdenspiel zu Hause, aber selten mit wahrem dramatischen Verstande gepaart war. Die letzte Behauptung haben wir durch Prüfung dessen zu rechtfertigen, was in diesem Lan-

de bis auf die neuesten Zeiten in den höhern Gattungen geleistet worden. Die erste ließe sich durch viele Züge bestätigen, die uns nur von unserm Gegenstande zu weit in die Saturnalien und dergleichen abführen würden. Auch von dem in den Gesprächen des Pasquino und Marforio herrschenden Witz, dem treffenden und volksmäßig einleuchtenden Spott über Zeitbegebenheiten, finden sich manche Spuren, noch aus den Zeiten der Kaiser, die sonst solchen Freyheiten nicht günstig waren. Was uns hier näher angeht, ist die Vermuthung, daß man vielleicht in den Mimen und Atellanen den ersten Keim der Commedia dell' arte, der improvisirten Posse mit stehenden Masken, zu suchen hat. Eine auffallende Verwandtschaft dieser mit den Atellanen ist die Benutzung der Mundarten zu einer drolligen Wirkung. Wie würden aber Harlekin und Pulcinell erstaunen, wenn sie erführen, daß sie in gerader Linie von den Possenreißern der alten Römer ja der Osker abstammen! wie lustig würden sie dem Antiquar danken, der ihren glorreichen Stammbaum bis auf diese Wurzel zurückführte! Aus den griechischen Vasengemählden wissen wir, daß schon zu den grotesken Masken der alten Komödie eine der ihrigen sehr ähnliche Tracht gehörte: lange Beinkleider und ein Wams mit Aermeln; Kleidungsstücke, die sonst den Griechen wie den Römern fremd waren. Noch heut zu Tage ist Zanni einer von den Nahmen Harlekins; und Sannio hieß in den lateinischen Possenspielen ein Lustigmacher, der nach dem Zeugniß alter Schriftsteller einen geschornen Kopf und ein aus buntscheckigen Lappen zusammengeflicktes Kleid hatte. Die Figur des Pulcinell

will man vollkommen ähnlich unter den Wandgemählden in Pompeji gefunden haben. Wenn er sich ursprünglich aus Atella herschreibt, so wäre er noch ungefähr in seinem alten Vaterlande zu Hause. Der Einwurf, wie sich die Ueberlieferung, ungeachtet einer Unterbrechung aller theatralischen Belustigungen viele Jahrhunderte hindurch, habe erhalten können, läßt sich wohl durch die jährliche Carnavals-Freyheit und durch die Narrenfeste des Mittelalters hinlänglich beantworten.

Die griechischen Mimen waren in Prosa geschriebene und nicht für die Bühne bestimmte Gespräche; die römischen waren in Versen abgefaßt, wurden aufgeführt und oft aus dem Stegreif gesprochen. Am berühmtesten sind in dieser Gattung Laberius und Syrus, Zeitgenossen des Julius Cäsar, gewesen. Dieser als Dictator zwang durch eine höfliche Bitte den Laberius, einen römischen Ritter, in seinen Mimen öffentlich aufzutreten, wiewohl er das scenische Gewerbe durch den Verlust der bürgerlichen Rechte brandmarkte. Laberius beklagte sich hierüber in einem Prolog, den wir noch haben, und woraus der Schmerz eines vernichteten Selbstgefühls edel und rührend spricht. Man begreift nicht recht, wie er in dieser Stimmung fähig seyn konnte, muthwillige Possen zu treiben, und wie die Zuschauer, ein so bittres Beyspiel eigenmächtiger Herabwürdigung vor Augen, sich daran ergötzen mochten. Cäsar hielt Wort: er gab dem Laberius eine beträchtliche Summe Geldes, und ertheilte ihm den ritterlichen Rang von neuem, der ihn jedoch in der Meinung seiner Mitbürger nicht wieder herstellen konnte. Zugleich rächte er sich aber

für den Prolog und andre Anspielungen *) dadurch, daß er dem Syrus, dem Sclaven, nachher Freygelaßnen und Schüler des Laberius in der mimischen Kunst, den Preis vor diesem zuerkannte. Vom Syrus haben wir eine Anzahl Sentenzen aus seinen Mimen, welche durch Gehalt und zierliche Bündigkeit des Ausdrucks verdienen, denen des Menander an die Seite gestellt zu werden. Einige gehen sogar über den moralischen Horizont selbst des ernsteren Lustspiels hinaus, und nehmen einen fast stoischen Schwung. Wie war nur der Uebergang von niedrigen Possen bis dahin möglich? und wie konnten dergleichen Sprüche überhaupt ohne eine eben so bedeutende Verwickelung der menschlichen Verhältnisse, als die das vollständige Lustspiel schildert, angebracht werden? Auf jeden Fall sind sie geeignet, uns von den Mimen einen sehr vortheilhaften Begriff zu geben. Horaz spricht zwar von dem Kunstwerth der Mimen des Laberius mit Geringschätzung, entweder wegen der Willkührlichkeit ihrer Zusammensetzung oder der nachläßigen Ausführung. Indessen darf dies unsre Meinung nicht schlechthin gegen sie bestimmen, denn dieser kritische Dichter legt aus begreiflichen Gründen ein viel grö-

*) Wie würde es Cäsaren innerlich gedemüthigt haben, wenn er hätte voraussehen können, daß nach wenigen Menschenaltern sein Nachfolger in der unumschränkten Herrschaft, Nero, aus einem Gelüst der eignen Entehrung, sich vielfältig so Preis geben würde, wie er es einem Römer des Mittelstandes nicht ohne Erregung des allgemeinen Unwillens zugemuthet hatte!

ßeres Gewicht auf den sorgfältigen Gebrauch der Feile als auf originelle Keckheit und Fülle der Erfindung. Ein einziger vollständiger Mimus, den uns die Zeiten leider nicht gegönnt haben, würde uns darüber besser ins Klare setzen, als die verworrenen Berichte der Grammatiker und die Conjecturen neuerer Gelehrten.

Die regelmäßige Komödie der Römer war meistens palliata, d. h. sie wurde in griechischer Tracht aufgeführt, und stellte griechische Sitten dar. Dies ist der Fall mit den sämmtlichen Lustspielen des Plautus und Terenz. Sie hatten aber auch eine comoedia togata, ebenfalls von der darin üblichen römischen Tracht so benannt. Afranius wird als der vornehmste Schriftsteller darin gerühmt. Wir haben so gar nichts davon übrig behalten, und finden so wenige Angaben darüber, daß wir nicht einmal mit Sicherheit entscheiden können, ob die togatae ganz neuerfundene Original-Lustspiele waren, oder nur griechische, nach römischen Sitten umgemodelt. Das letzte ist wahrscheinlicher, weil Afranius in der ältern Periode lebte, wo der römische Genius zu eignen Erfindungen noch gar nicht die Flügel regte; und doch ist es wieder nicht recht begreiflich, wie sich die attischen Komödien ohne großen Zwang einer so ganz verschiedenen Oertlichkeit hätten sollen anpassen lassen. Der Gang des römischen Lebens war im allgemeinen ernst und gravitätisch, wiewohl sie im persönlichen Umgange viel Sinn für Witz und Jovialität hatten. Der Unterschied der Stände war bey den Römern politisch sehr stark bezeichnet, der Reichthum bey Privatpersonen oft königlich; die Frauen lebten bey ihnen

weit mehr in der Gesellschaft und spielten eine viel bedeutendere Rolle als bey den Griechen, vermöge welcher Unabhängigkeit sie dann auch an der einreißenden mit äußerer Verfeinerung gepaarten Verderbniß in vollem Maaße Theil nahmen. Bey so wesentlichen Verschiedenheiten hätte ein ursprünglich römisches Lustspiel eine merkwürdige Erscheinung seyn müssen, und würde uns dies weltbeherrschende Volk von einer ganz neuen Seite kennen lehren. Daß dies in der comoedia togata nicht geleistet worden, verrathen zum Theil schon die gleichgültigen Aeußerungen der Alten darüber. Quinctilian hat es keinen Hehl, daß die lateinische Literatur im Lustspiel am meisten hinke: dies ist wörtlich sein Ausdruck.

Was die Tragödie betrifft, so müssen wir zuvörderst bemerken, daß in Rom die Anordnung der griechischen dorthin übertragenen dadurch beträchtlich verrückt wurde, daß der Chor nicht mehr in der Orchestra seinen Platz hatte, wo die vornehmsten Zuschauer, die Ritter und Senatoren, saßen, sondern auf der Bühne selbst. Es fand hier also schon derselbe Uebelstand Statt, den wir gegen die versuchte Einführung des Chors bey den Neueren eingewendet haben. Noch andere, schwerlich verbessernde Abweichungen von der griechischen Darstellungsweise wurden beliebt. Gleich bey der Einführung regelmäßiger Schauspiele trennte Livius Andronicus, ein Grieche von Geburt und der erste tragische Dichter und Schauspieler Roms, in den Monodien (den lyrischen Stücken, die eine einzelne Person und nicht der Chor zu singen hatte) den Gesang von dem mimischen Tanz, so daß nur

dieser dem Schauspieler blieb und statt seiner ein neben dem Flötenspieler stehender Knabe sang. Bey den Griechen war in der bessern Zeit sowohl der tragische Gesang als das begleitende rhythmische Gebehrdenspiel gewiß so einfach, daß die Kräfte eines einzigen hinreichten, beyden zugleich ihr volles Recht widerfahren zu lassen. Die Römer zogen aber, wie es scheint, die vereinzelte Meisterschaft der harmonischen Einheit vor. Hieraus entsprang in der Folge die Vorliebe für die Pantomimen, deren Kunst zur Zeit des Augustus zu einer großen Vollkommenheit gediehen war. Nach den Nahmen der berühmtesten, eines Pylades, eines Bathyllus, zu urtheilen, waren es Griechen, welche in Rom diese stumme Beredsamkeit ausübten, und die lyrischen Stücke, die ihr Tanz ausdrückte, wurden auch in griechischer Sprache dazu vorgetragen. Endlich spielte Roscius, und vermuthlich nicht er allein, häufig ohne Maske, wovon es bey den Griechen, so viel wir wissen, nie ein Beyspiel gab. Zur glänzenderen Entfaltung seiner Kunst mochte es dienen, und so bewiesen die Römer, denen dies gefiel, auch hier wieder, daß sie mehr Sinn für das unverhältnißmäßig hervortretende Talent eines Virtuosen hatten, als für den zusammenstimmenden Eindruck eines Kunstwerks im Ganzen.

In der tragischen Literatur der Römer lassen sich zwey Epochen unterscheiden; die ältere des Livius Andronicus, Naevius, Ennius, ferner des Pacuvius und Attius, welche beyden letzteren um etwas später geblüht als Plautus und Terenz; und die gebildete des Augusteischen Zeitalters. Jene

brachte nur Uebersetzer und Bearbeiter der griechischen Werke hervor, doch gerieth es vermuthlich im tragischen Fache treuer und besser als im komischen. Die schwungvolle Erhebung des Ausdrucks pflegt in einer noch wenig bearbeiteten Sprache etwas ungelenk auszufallen, doch läßt sie sich durch Anstrengung erreichen; um die nachläßige Grazie des geselligen Scherzes zu treffen, mußte man eigne Laune und feine Bildung haben. Um zu beurtheilen, wie genau und überhaupt wie gelungen die Nachbildung war, bleibt uns nicht einmal (eben so wenig wie beym Plautus und Terenz) ein Bruchstück, wovon das griechische Original noch vorhanden wäre; allein eine beträchtliche Rede aus dem erlösten Prometheus vom Attius ist des Aeschylus auf keine Weise unwürdig, auch im Versbau schon sorgfältiger *), als die lateinischen Komiker zu seyn pflegen. Diesen früheren Styl brachten Pacuvius und Attius zur Vollendung, deren Stücke allein sich bis zu Cicero's Zeiten, ja noch später, auf der Bühne behauptet und viele Bewun-

*) In welchen Sylbenmaaßen mochten nur diese Tragiker die griechischen Chorgesänge übertragen? Die Nachbildung des Pindar, dessen Lyrik so viel Aehnlichkeit mit der tragischen hat, erklärt noch Horaz im Lateinischen für unthunlich. Vermuthlich hat man sich nie an den labyrinthischen Strophenbau der Chöre gewagt, für den weder die Sprache noch das Gehör der Römer eingerichtet war. Die Tragödien des Seneca versteigen sich aus den Anapästen nie weiter als bis zu einem sapphischen oder choriambischen Verse, der, eintönig wiederhohlt, einen großen Misstand verursacht.

derer gehabt zu haben scheinen. Horaz richtet seine eifersüchtige Kritik auch gegen diese, so wie gegen alle übrigen älteren Dichter.

Die Zeitgenossen Augusts machten es zum Ziel ihres Ehrgeizes sich auf mehr eigenthümliche Weise mit den Griechen zu messen; nicht in allen Gattungen mit gleichem Glück. Die Liebhaberey zu Versuchen für die tragische Bühne war besonders groß; werden doch Arbeiten dieser Art vom Imperator selbst erwähnt. Deswegen hat die Vermuthung viel für sich, daß Horaz seine Epistel an die Pisonen hauptsächlich geschrieben, um diese jungen Männer, die, vielleicht ohne wahren Beruf, von der allgemeinen Leidenschaft angesteckt waren, von einer so mislichen Laufbahn abzuschrecken. Einer der vornehmsten tragischen Dichter dieses Zeitalters war der berühmte Asinius Pollio, ein Mann von heftiger Leidenschaftlichkeit, wie Plinius sagt, und der auch an Werken der bildenden Kunst denselben Charakter liebte. Er war es, der die bekannte Gruppe des Farnesischen Stieres aus Rhodus mitbrachte und in Rom aufstellte. Wenn sich seine Tragödien zu denen des Sophokles nur etwa so verhielten, wie diese kühne, wilde, aber etwas überladene Gruppe zu der stillen Hoheit der Niobe, so hätten wir deren Verlust immer noch sehr zu beklagen. Allein die politische Bedeutung des Pollio konnte seine Zeitgenossen leicht über den Werth seiner poetischen Arbeiten blenden. Ovid hat sich in der tragischen Gattung wie in so manchen andern versucht, und eine Medea gedichtet. Nach den geschwätzigen Gemeinplätzen der Leidenschaft in seinen Heroiden ließe sich von ihm im Trauerspiel

höchstens ein übertriebener Euripides erwarten. Quinctilian versichert indessen, er habe hier einmal bewiesen, was er würde haben leisten können, wenn er sich lieber hätte mäßigen, als seinem Hange zur Ausschweifung nachgeben wollen.

Diese und alle übrigen tragischen Bestrebungen der Augusteischen Zeit sind untergegangen. Wir können die Größe des hieran erlittenen Verlustes nicht mit Sicherheit anschlagen, doch ist er allem Anschein nach nicht außerordentlich groß. Zuerst befand sich die griechische Tragödie dort im Nachtheil aller auf einen fremden Boden versetzten Pflanzen: der römische Götterdienst war zwar dem griechischen einigermaßen verwandt (keineswegs so völlig einerley damit, wie manche annehmen), aber die heroische Mythologie der Griechen war nur durch die Dichter in Rom eingeführt worden, und knüpfte sich durch nichts an die nationalen Erinnerungen an, wie sie es bey jenen so vielfältig that. Mir schwebt das Ideal einer ursprünglich römischen Tragödie vor, dunkel freylich, im Hintergrunde der Zeiten, wie man ein Wesen erkennen mag, das aus dem Schooße des Möglichen nie zur Wirklichkeit geboren worden. Sie hätte von der griechischen an Bedeutung und Gestalt durchaus verschieden, und im altrömischen Sinne religiös und patriotisch seyn müssen. Alle wahrhaft schöpferische Poesie kann nur aus dem innern Leben eines Volkes und aus der Wurzel dieses Lebens, der Religion, hervorgehen. Der Geist der römischen Religion war aber ursprünglich, ehe sie nach Einbuße des Gehalts die Oberfläche nach fremder Sitte ausschmückten, ein ganz andrer als der Geist der griechischen.

Diese war künstlerisch bildsam, jene priesterlich unwandelbar. Der römische Glaube und die darauf gegründeten Gebräuche waren ernster, sittlicher, frommer, naturdurchschauender, magischer und geheimnißvoller, als wenigstens derjenige Theil der griechischen Religion, der außerhalb der Mysterien gelehrt ward. Wie die griechische Tragödie den Kampf des freyen Menschen mit dem Schicksal darstellt, so hätte der Sinn einer römischen die Unterwerfung der menschlichen Triebe unter die heiligende, bindende Gewalt, religio, und deren offenbarte Allgegenwart in allen irdischen Dingen seyn müssen. Aber als das Bedürfniß künstlich gebildeter Dichtung in ihnen erwachte, war dieser Geist längst erloschen. Die Patricier, ihrer ersten Einsetzung nach eine etruskische Priesterschule, waren bloß weltliche Staatsmänner und Krieger geworden, die ihr angebornes Priesterthum nur als politische Formel beybehielten. Ihre geheiligten Bücher, ihre Vedam's, waren ihnen damals unverständlich, nicht sowohl wegen des veralteten Buchstabens, als weil sie den Schlüssel zum Heiligthum, die höhere Wissenschaft, nicht mehr besaßen. Was die lateinische Heldensage bey einer früheren Entwickelung hätte werden können, und ihr eigenthümliches Colorit, sehen wir noch aus einigen Spuren beym Virgil, Properz und Ovid, die sie doch schon als Antiquität behandelten.

Ferner, wiewohl die Römer sich nun einmal durchaus hellenisiren wollten, so fehlte ihnen doch jene mildere Menschlichkeit, die in der griechischen Geschichte, Poesie und Kunst sich von der homerischen Zeit an spüren läßt. Von der strengsten Tu-

gend, die, wie Curtius sich selbst, alle persönliche Neigung im Schooße des Vaterlandes begrub, gingen sie mit furchtbarer Schnelligkeit zu einer eben so beyspiellosen Verderbniß der Habsucht und Wollust über. Nie haben sie es in ihrem Charakter verläugnen können, daß ihr erster Stifter nicht an einer Mutterbrust gehegt, sondern von einer reißenden Wölfinn aufgesäugt worden war. Sie waren die Tragiker der Weltgeschichte, die so manches erschütternde Trauerspiel an gefesselten und im Kerker verschmachtenden Königen aufführten; sie waren die eiserne Nothwendigkeit der andern Völker: die allgemeinen Zerstörer, um sich zuletzt einsam mitten in einer einförmig gehorchenden Welt aus den Ruinen das Mausoleum ihrer eigenen Würde und Freyheit aufzuthürmen. Ihnen war es nicht gegeben, durch gemäßigte Accente des Seelenleidens zu rühren, und mit schonender Hand die Tonleiter der Gefühle durchzuspielen. Natürlich suchten sie auch im Trauerspiel mit Ueberspringung aller Mittelgrade immer das Aeußerste, sowohl im Stoicismus des Heldenmuthes als in der ungeheuern Wuth verbrecherischer Gelüste. Von ihrer alten Größe war ihnen nichts übrig geblieben, als der Trotz gegen Schmerzen und Tod, wenn der ausschweifende Genuß des Lebens endlich damit vertauscht werden mußte. Dieses Siegel ihres eignen vormaligen Adels drückten sie dann ihren tragischen Helden mit selbstgefälliger und prahlhafter Verschwendung auf.

Endlich fehlte es im Zeitalter der ausgebildeten Literatur den dramatischen Dichtern unter einem bis zur Raserey schaulustigen Volke dennoch an ei-

nem Publikum für die Poesie. In den Triumphzügen, den Gladiatorspielen und Thiergefechten wurden alle Herrlichkeiten der Welt, alle Seltenheiten fremder Himmelstriche dem Auge des Zuschauers vorübergeführt, es ersättigte sich an den gewaltsamsten blutigen Auftritten. Was konnten auf so gestählte Nerven die feineren Abstufungen des tragischen Pathos wirken? Die Mächtigen setzten ihren Ehrgeitz darein, den unermeßlichen Raub fremder oder bürgerlicher Kriege an einem Tage dem Volke zur Schau zu legen, auf Bühnen, die meistens nach gemachtem Gebrauch wieder eingerissen wurden. Was uns Plinius von der architektonischen Ausschmückung an der des Scaurus erzählt, gränzt ans Unglaubliche. Als man es mit der Pracht nicht höher treiben konnte, suchte man durch die Neuheit der mechanischen Erfindungen zu reizen. So ließ ein Römer dem Begräbnißfeste seines Vaters zu Ehren zwey Theater bauen, mit dem Rücken an einander gelehnt, und jedes dergestalt beweglich auf einem einzigen Angel mitten darunter ruhend, daß sie nach vollendetem Schauspiel sammt allen darauf sitzenden Zuschauern herumgedreht wurden, und sich zu einem Circus an einander schlossen, worauf man Gladiatorspiele gab. Das Vergnügen der Augen hatte das der Ohren gänzlich verschlungen; Seiltänzer und weiße Elephanten zog man jeder dramatischen Ergötzung vor: das gestickte Purpurkleid des Schauspielers wurde beklatscht, wie uns Horaz berichtet, und so wenig aufmerksam und ruhig war die große Volksmasse, daß er ihr Getöse mit dem des Meeres oder eines waldigen Gebirges im Sturme vergleicht.

Nur ein einziges Probestück von dem tragischen Talente der Römer ist uns übrig geblieben, wornach wir jedoch Unrecht hätten, das Verlorne aus bessern Zeiten zu beurtheilen; ich meyne die zehn Trauerspiele, welche unter dem Nahmen des Seneca gehen. Ihr Anspruch hierauf kommt mir sehr zweydeutig vor: vielleicht gründet er sich bloß auf die Veranlassung, daß Seneca in einem dieser Stücke, der Octavia, persönlich vorkommt, was vielmehr dagegen hätte entscheiden sollen. Die Meinungen der Gelehrten darüber sind verschieden: Einige schreiben sie zum Theil dem Philosophen Seneca, zum Theil seinem Vater, dem Rhetor, zu; Andere nehmen noch einen von beyden verschiedenen Tragiker Seneca an. Dahin kommt man überein, daß die sämmtlichen Stücke nicht von Einer Hand und sogar aus verschiedenen Zeitaltern sich herschreiben. Zur Ehre des römischen Geschmacks möchte man sie für sehr späte Aftergeburten des Alterthums halten: allein Quinctilian führt einen Vers aus der Medea des Seneca an, der sich in der unsrigen wirklich findet, und dagegen ist allerdings in Absicht auf dieses Stück nichts einzuwenden, dessen Vorzüge vor den übrigen doch nicht so gar einleuchtend seyn dürften *). Auch finden wir

*) Der Verfasser dieser Medea läßt die Heldinn ihre Kinder vor den Augen des Volkes erwürgen, ungeachtet der Warnung des Horaz, der dabey vermuthlich schon ein einheimisches Beyspiel vor Augen hatte; denn schwerlich hatte ein Grieche diesen Fehler begangen. Die römischen Tragiker mußten ein besonderes Gelüste haben, in einer solchen Abscheulichkeit Neuheit und Wirkung zu suchen.

im Lucan, einem Zeitgenossen des Nero, eine ganz ähnliche Manier des Schwulstes, der alles Große zum Unsinn verzerrt. Der gewaltsame Zustand Roms unter einer Reihe blutdürstiger Tyrannen hatte auch in der Beredsamkeit und Poesie Unnatur erzeugt. Man hat in ähnlichen Epochen der neueren Geschichte dieselbe Erscheinung bemerkt. Unter der weisen und milden Regierung eines Vespasian und Titus, noch mehr eines Trajan, kehrten die Römer zu einem geläuterten Geschmacke zurück. Aus welcher Zeit die Tragödien des Seneca nun auch seyn mögen, sie sind über alle Beschreibung schwülstig und frostig, ohne Natur in Charakter und Handlung, durch die widersinnigsten Unschicklichkeiten empörend, und so von aller theatralischen Einsicht entblößt, daß ich glaube, sie wären nie dazu bestimmt, aus den Schulen der Rhetoren auf die Bühne hervorzutreten. Mit den alten Tragödien, jenen höchsten Schöpfungen des poetischen Genius der Griechen, haben diese nichts weiter gemein als den Nahmen, die äußere Form und die mythologischen Stoffe; und doch stellen sie sich neben jene, sichtbar in der Absicht, sie zu überbieten, was sie ungefähr so leisten, wie eine hohle Hyperbel gegen die innigste Wahrheit. Jeder tragische Gemeinplatz wird bis auf den letzten Athemzug abgehetzt; alles ist Phrase, unter denen die einfachste schon geschraubt ist. Mit Witz und Scharfsinn wird eine gänzliche Armuth an Gemüth überkleidet. Auch Phantasie ist darin, oder wenigstens ein Phantom davon; vom Misbrauch jeder Geisteskraft ist das Beyspiel gegeben. Die Verfasser haben das Mittel gefunden, in einem bis zur Dunkelheit epi-

grammatischen Lakonismus ermüdend weitschweifig zu seyn. Ihre Personen sind weder Ideale, noch wirkliche Menschen, sondern riesenhafte unförmliche Marionetten, die bald am Draht eines unnatürlichen Heroismus, bald an dem einer eben so unnatürlichen, vor keinem Gräuel sich entsetzenden, Leidenschaft in Bewegung gesetzt werden.

In einer Geschichte der dramatischen Kunst hätte ich die Tragödien des Seneca übergehen dürfen, wenn sie nicht bey dem blinden Vorurtheil für alles, was wir aus dem Alterthum überkommen haben, manche Nachahmungen nach sich gezogen hätten. Sie waren eher und allgemeiner bekannt, als die griechischen Trauerspiele. Nicht bloß Gelehrte ohne Sinn für die Kunst haben günstig über sie geurtheilt, ja sie den griechischen Tragödien vorgezogen, auch Dichter haben sie ihres Studiums werth geachtet. Der Einfluß des Seneca auf Corneille's Begriffe vom Tragischen ist unverkennbar; Racine hat gewürdigt, in seiner Phädra beträchtlich Vieles, wovon Brumoy ein Verzeichniß liefert, unter andern beynahe die ganze Scene der Liebeserklärung von ihm zu entlehnen.

Hiermit verlassen wir das classische Alterthum, und gehen zu der dramatischen Literatur der neueren Nationen fort. Ueber die Ordnung, worin sie am bequemsten abzuhandeln ist, kann man zweifelhaft seyn, ob man nämlich, was jede Nation geleistet, der Reihe nach aufstellen, oder nach den sich kreuzenden Einflüssen von einer zur andern übergehen soll. Das zuerst erneuerte italienische Theater hat anfänglich auf das französische gewirkt, nachher aber von diesem bedeutende Rückwirkungen er-

fahren. Die Franzosen haben vor der völligen Ausbildung ihrer Bühne von den Spaniern noch weit mehr entlehnt, als von den Italienern; späterhin hat Voltaire eine Erweiterung ihres theatralischen Kreises nach dem Vorbilde der Engländer vermitteln wollen, womit es aber wenig auf sich gehabt, weil nach ihren Begriffen von Nachahmung der Alten und ihrem Kunstgeschmack schon alles festgesetzt war. Die Englische und Spanische Bühne stehen fast unabhängig von den übrigen, und auch eine von der andern, da: sie haben viele Einflüsse nach außen verbreitet, aber weniger empfangen. Um Verwirrung zu verhüten, scheint es doch rathsamer, die verschiedenen Literaturen von einander zu sondern; die fremden Einwirkungen lassen sich dennoch anmerken. Um so mehr, da bey einigen der neueren Nationen ganz entschieden der Grundsatz der Nachahmung der Alten, bey andern der romantische Geist oder wenigstens eine um die classischen Muster unbekümmerte Originalität vorgewaltet hat: jenes nämlich bey den Italienern und Franzosen, dieses bey den Engländern und Spaniern.

Wie die Einführung des Christenthums zur Abstellung der sowohl bey den Griechen als Römern äußerst ausgearteten Schauspiele wirkte, noch ehe der Einfall der nordischen Eroberer allem Kunstgenusse ein Ende machte, habe ich schon im Vorhergehenden erwähnt. Nach dem langen Schlaf des dramatischen und theatralischen Geistes im Mittelalter, der sich, unabhängig von den classischen Mustern, in Mysterien und Moralitäten wieder zu regen anfing, erwachte zuerst bey den Italienern das Bestreben, wie in andern Künsten und Gattungen

der Poesie, so auch auf dem Theater die Alten nachzuahmen. Als das erste regelmäßige Trauerspiel wird gewöhnlich die Sophonisbe des Trissino aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts genannt. Ich kann mich nicht rühmen, diese literarische Merkwürdigkeit gelesen zu haben, doch kenne ich den Verfasser sonst als einen geistlosen Pedanten; und da selbst die Gelehrten, welche am meisten auf Nachahmung der Alten dringen, sie für ein todtes Werk des Fleißes ohne dichterischen Geist erklären, so dürfen wir es wohl ohne nähere Untersuchung bey diesem Urtheile bewenden lassen. Merkwürdig ist, bey der ängstlichen Beybehaltung der alten Formen bis auf den Chor, der Uebergang aus dem Gebiet der Mythologie in das der römischen Geschichte.

Epoche machen die Schäferspiele des Tasso und Guarini, die nach der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts fallen, und in denen die Darstellung zwar größtentheils nicht tragisch, aber doch edel, ja idealisch ist. Auch sind sie mit hinreißend schönen Chören ausgestattet, die nur freylich wie lyrische Stimmen in der Luft schweben, die nicht persönlich erscheinen, noch weniger als beständige Zeugen der Handlung nach wahrscheinlichen Bestimmungen herbeygeführt sind. Für das Theater waren diese Compositionen allerdings bestimmt: sie sind in festlicher Pracht und wir dürfen vermuthen, in edlem Kunstgeschmack zu Ferrara und Turin aufgeführt worden. Allein dies gibt uns eben einen Begriff von der damaligen Kindheit des Theaters: wiewohl Verwickelung und Auflösung im Ganzen ist, so steht die Darstellung doch in den einzelnen

Scenen still, und läßt auf Zuschauer schließen, die an theatralische Ergötzungen wenig gewöhnt, folglich genügsam waren, und die ruhige Entfaltung schöner Poesie ohne dramatischen Fortschritt mit Geduld abwarteten. Der Pastor fido insbesondere ist eine unnachahmliche Hervorbringung: originell und doch classisch; romantisch durch den Geist der dargestellten Liebe; in den Formen mit dem großen einfachen Gepräge des classischen Alterthums bezeichnet: neben den süßen Tändeleyen der Poesie voll von hoher keuscher Schönheit des Gefühls. Keinem Dichter ist es wohl so gelungen, die moderne und antike Eigenthümlichkeit zu verschmelzen. Für das Wesen der alten Tragödie zeigt er einen tiefen Sinn, denn die Idee des Schicksals beseelt die Grundanlage seines Stückes, und die Haupt-Charakter kann man idealisch nennen; er hat zwar auch Carricaturen eingemischt, und die Composition deswegen Tragi-Komödie genannt: allein sie sind es nur durch ihre Gesinnungen, nicht durch den Unadel der äußern Sitten, gerade wie die alte Tragödie selbst den untergeordneten Personen, Sclaven oder Boten, ihren Antheil an der allgemeinen Würde leiht.

Unendlich wichtig ist diese Erscheinung in der Geschichte der Poesie überhaupt; für die dramatische ist sie ohne Folge geblieben, und mußte es gewisser Maßen.

Ich komme auf das eigentliche Trauerspiel der Italiener zurück. Nach der Sophonisbe und einigen gleichzeitigen Stücken, die Calsabigi das erste tragische Kinderlallen Italiens nennt, werden eine Menge aus dem sechszehnten, siebenzehnten und acht-

zehnten Jahrhundert angeführt, doch ist nichts darunter, was einen bedeutenden Ruf erworben, oder wenigstens behauptet hätte. Wiewohl diese Schriftsteller alle vermeyntlich nach den Regeln des Aristoteles arbeiteten, entwirft Calsabigi, ein ganz dem französischen System zugethaner Kritiker, folgendes Bild von ihren tragischen Mißgeburten: »Verkehrte, verwickelte, unwahrscheinliche Plane, übelverstandene scenische Anordnung, unnütze Personen, doppelte Handlung, unpassende Charakter, riesenhafte oder kindische Gedanken, schwache Verse, geschraubte Phrasen, keine harmonische noch natürliche Poesie; alles dies aufgestutzt mit übel angebrachten Beschreibungen und Gleichnissen, oder müßigen Erörterungen aus der Philosophie und Politik, dazwischen eingeflochten seelenlose Liebschaften, abgedroschne Zärtlichkeiten, die in jeder Scene vorkommen; von tragischer Kraft, von dem Zusammenstoß der Leidenschaften, von ergreifenden theatralischen Katastrophen nicht die geringste Spur.« Wir können uns hier nicht damit aufhalten, die ganze Polterkammer verlegner Literatur aufzuräumen, wir kommen daher sogleich auf die Merope des Maffei, welche zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts erschien. In Italien hat sie sogleich großes Aufsehen erregt, auswärts besonders durch Voltaire's Wetteifer damit einen ungemeinen Ruf erlangt. Die Absicht beyder war, ein verlorenes und von den Alten gerühmtes Stück des Euripides nach der Angabe des Inhalts beym Hygin gewisser Maßen wieder herzustellen. Voltaire hat die Merope des Maffei, scheinbar lobend, als Nebenbuhler bekrittelt; ein ausführliches eben so un-

parteyisches als einsichtsvolles Urtheil darüber fällt Lessing in seiner Dramaturgie. Er erklärt es bey allem Verdienst eines reinen und einfachen Geschmacks mehr für die Arbeit eines gelehrten Antiquars als eines für die dramatische Kunst gebornen und darin geübten Geistes. Dem zufolge können wir auf den vorhergehenden Zustand schließen, wo ein solches Werk so großes Aufsehen machen konnte.

Seitdem sind Metastasio und Alfieri aufgetreten, jener vor der Mitte, dieser im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts. Ich rechne die musikalischen Schauspiele des ersten hieher, weil sie durchaus eine ernste pathetische Wirkung bezwecken, weil sie auf idealische Darstellung Anspruch machen, und in der äußern Form zum Theil dasjenige darin beobachtet ist, was man zur Regelmäßigkeit eines Trauerspiels rechnete. Beyde Dichter, wiewohl in ihrem Streben einander entgegengesetzt, haben dennoch einen gemeinschaftlichen Einfluß verspürt, nähmlich den des französischen Theaters. Sie haben zwar beyde sich dagegen erklärt, als zu dieser Schule gehörig angesehen zu werden; sie haben versichert, sie hätten geflissentlich die französischen Musterwerke nicht gelesen, um ihrer eigenen Originalität nicht zu schaden. Dies ist schon eine Vorsicht von übler Vorbedeutung: wer seiner innern Selbstständigkeit vollkommen sicher ist, kann unbedenklich die Werke seiner Vorgänger studiren, er wird für die Kunst daraus lernen, und dennoch seinen Hervorbringungen ein eigenthümliches Gepräge aufdrücken. Allein ich kann diesen Dichtern nicht helfen: ist es wirklich wahr, daß sie die französischen Trauerspiele gar nicht, oder erst nach Vollen-

dung ihrer Arbeiten gelesen, so muß ein unmerklicher Einfluß in der Atmosphäre verbreitet gewesen seyn, der ohne ihr Wissen sie bestimmt hat. Dies ist sehr begreiflich aus dem großen Ansehen, worin seit Ludwig dem Vierzehnten das französische Trauerspiel bey der gelehrten sowohl als der großen Welt in ganz Europa gestanden; aus der Ummodelung vieler auswärtigen Theater nach französischem Zuschnitt; aus der auf negative Correctheit dringengenden Kritik, welche von Frankreich aus den Ton in der Literatur angab. Die Verwandtschaft ist bey beyden unläugbar, auffallender aber beym Alfieri, wegen der Einmischung des musikalischen Elements beym Metastasio. Ich finde sie in der gänzlichen Abwesenheit des romantischen Geistes, in einer gewissen phantasielosen Nüchternheit der Composition, in der nicht recht mythologischen Behandlung der mythologischen, und der nicht recht historischen Behandlung der historischen Stoffe, endlich in der bezweckten tragischen Reinheit, welche in Einförmigkeit ausartet. Die Einheiten des Ortes und der Zeit hat Alfieri durchgängig beobachtet; Metastasio nur die letzte, weil man von dem Operndichter Veränderung der Scene sogar foderte. Alfieri hingegen läßt die Augen meistens ganz leer ausgehen. In seinen Planen hat er auf die antike Einfachheit hingestrebt, Metastasio hat in der reichen Verwickelung der seinigen spanische Muster vor sich gehabt, besonders aus dem Calderon viel entlehnt *). Doch

*) Dies behauptet ausdrücklich der gelehrte Spanier Arteaga in seinem italienischen Werke über die Geschichte der Oper.

ist jenem die harmonische Idealität der Alten eben so fremd geblieben, als diesem der aus scheinbar widersprechenden unauflöslichen Mischungen hervorgehende Reiz der romantischen Dichter.

Schon vor dem Metastasio hatte Apostolo Zeno die Oper, wie man es nennt, gereinigt, was aber im Sinne der neueren Kritiker oft bedeuten will, ausgeleert. Er bildete sie nach dem Trauerspiel, und zwar nach dem französischen, und seine allzu gründliche oder wenn man will schwerfällige Annäherung an dieses Muster ist eben Schuld daran, daß er für die musikalische Entwickelung zu wenig Spielraum übrig ließ, weswegen seine Stücke auch durch seinen gewandteren Nachfolger sogleich von der Opernbühne verdrängt worden sind. Es ist überhaupt eine falsche Richtung in der Kunst, in einer Gattung das mit Nachtheil leisten zu wollen, was eine andre vollkommner leistet, und darüber eigenthümliche Vorzüge aufzuopfern. Dies rührt von einem todten Begriffe der Regelmäßigkeit her, den man einmal für allemal aufgestellt hat, statt den Geist und die verschiednen Gesetze jeder Gattung anzuerkennen.

Metastasio verdunkelte den Zeno, weil er bey einem ähnlichen Streben doch biegsamer einlenkte, um sich den Bedürfnissen des Musikers zu fügen. Die Vorzüge, wodurch er bey den heutigen Italienern classisch und gewisser Maßen das für sie geworden, was Racine den Franzosen ist, sind: die vollkommenste Reinigkeit, Klarheit, Zierlichkeit und Anmuth der Sprache überhaupt, und insbesondre der sanfteste Wohllaut und die größte Lieblichkeit in den Liedern. Vielleicht hat nie ein Dich-

ter eine größere Fertigkeit gehabt, als er, in der Kunst, die wesentlichen Züge einer pathetischen Situation in der Kürze zusammen zu fassen; seine Lieder, womit die Personen abgehen, sind fast immer der gediegenste musikalische Auszug einer Gemüthsstimmung, der sich geben läßt. Aber freylich muß man gestehen, er schildert die Leidenschaft nur nach ganz allgemeinen Bestimmungen: sein Pathos ist geläutert sowohl von allem charakteristischen als contemplativen Gehalt, und so hat die poetische Darstellung nicht schwer daran zu tragen, und kann unermüdlich mit leichter Bewegung forteilen, um alsdann dem Musiker die Sorge einer reicheren Entfaltung zu überlassen. Metastasio ist durchgehends musikalisch; aber, um bey dem Gleichnisse zu bleiben, er besitzt von der poetischen Musik nur den Theil der Melodie, ohne harmonischen Umfang, und ohne die geheimnißvollen Wirkungen des Contrapunctes. Oder um es noch anders auszudrücken: er ist musikalisch, aber ganz und gar nicht pittoresk. Seine Melodien sind leicht und gefällig, allein sie wiederhohlen sich mit weniger Abwechselung; wenn man einige seiner Stücke gelesen hat, so kennt man sie alle, und die Composition im Ganzen ist immer ohne Bedeutung. Seine Helden sind galant wie die des Corneille, seine Heldinnen zärtlich wie die des Racine; dies haben manche, ohne Rücksicht auf die Bedürfnisse der Oper, zu scharf gerügt. Mir scheint dabey bloß die Wahl solcher Stoffe tadelnswerth, deren strenger Ernst sich nicht ohne einen auffallenden Misstand mit solchen Tändeleyen vermengen ließ. Hätte Metastasio sich nur nicht an großen historischen Nahmen vergriffen, hätte er seine

Gegenstände häufiger aus der Mythologie oder aus noch phantastischeren Dichtungen entlehnt, hätte er immer so glücklich gewählt wie in seinem Achilles auf Scyros, wo das Heroische der Natur der Sache nach mit dem Idyllischen verwebt ist, so möchte ihm immer die allgemeine Verliebtheit in der von ihm geschilderten Welt hingehen. Dann würde man ihm, wenn man sich anders selbst darüber versteht, was man von einer Oper erwarten und fodern darf, die Vergünstigung zu noch weit gewagteren Gaukeleyen der Phantasie gern einräumen. Durch die tragischen Ansprüche hat er seinen Handel verdorben: seine Kräfte waren ihnen nicht gewachsen, und die beabsichtete verführerische Schmeicheley war mit erschütterndem Nachdruck nicht vereinbar. Ich habe einen berühmten italienischen Dichter behaupten hören, seine Landsleute würden vom Metastasio zu Thränen gerührt. Ein solches nationales Zeugniß läßt sich nicht wohl anders abweisen, als indem man es auf die Nation selbst als Symptom ihrer sittlichen Verfassung zurückwendet. Mir scheint es unläugbar, daß eine gewisse schmelzende Weichlichkeit in den Gefühlen und ihrem Ausdruck den Metastasio zum Lieblinge seiner Zeitgenossen gemacht hat. Er hat Zeilen, welche durch Würde und kräftige Gedrängtheit der Tragödie vollkommen angemessen sind, und dennoch spürt man, ich weiß nicht was, darin, wodurch sie für die biegsame Kehle eines Sopransängers bestimmt scheinen.

Zu dem erstaunlichen Glück, das Metastasio in ganz Europa und besonders an den Höfen gemacht, hat es ferner beygetragen, daß er ein Hofdichter

war, nicht bloß vermöge seines Amtes, sondern durch die Manier, worin er dichtete, gerade wie die Trauerspieldichter aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten. Glänzende Oberflächlichkeit ohne Tiefe; prosaische Gesinnungen und Gedanken, mit einer gewählten poetischen Sprache ausgestattet; eine höfliche Schonung in allem, in der Behandlung der Leidenschaften wie des Unglücks und der Verbrechen; Beobachtung der Schicklichkeiten und scheinbare Sittsamkeit, denn die Wollust wird in diesen Schauspielen nur eingeathmet, aber nicht genannt, und es ist immer nur vom Herzen die Rede: alle diese Eigenschaften mußten diese tragischen Miniaturen der feineren Welt empfehlen. Der Pomp edelmüthiger Gesinnungen ist nicht gespart, daneben sind aber frevelhafte Streiche in ziemlich leichtsinnigen Verknüpfungen angebracht. Es ist nichts seltnes, daß eine beleidigte Geliebte ihren verschmähten Liebhaber abschickt, um den Treulosen hinterrücks zu erstechen. Fast in allen Stücken geht ein tückischer Bösewicht herum, der Verräthereyen spielt, für den aber schon irgend eine königliche Großmuth, die am Ende alles ausgleicht, im Voraus bestellt ist. Diese Leichtigkeit, womit niedrige Falschheit zu Gnaden angenommen wird, als wäre es nur eine liebenswürdige Schwäche, wäre recht sehr anstößig zu nennen, wenn es überhaupt mit der Spiegelfechterey tragischer Ereignisse rechter Ernst würde. Allein Giftbecher werden immer zur gehörigen Zeit von den Lippen weggestoßen; die Dolche entfallen den Händen, oder werden ihnen entrungen, ehe sie den tödtlichen Streich vollführen, höchstens ritzen sie wie Nadeln; aus

einem Kerker oder mitten unter den drohendsten Gefahren bietet ein unterirdischer Ausgang unerwartet das Mittel zur Flucht dar. Die Scheu vor dem Lächerlichen, dieses Gewissen aller Dichter, die für die schöne Welt schreiben, ist sehr sichtbar in der Vermeidung aller nicht schon hergebrachten Kühnheiten, in der Enthaltung vom Uebernatürlichen, weil solch ein Publikum selbst zu der bunten Schaubühne der Oper keinen Wunderglauben mitbringt. Doch hat diese Scheu den Metastasio nicht immer sicher geleitet: außer einem übermäßigen Gebrauch des Beyseite, der oft sehr ins Lustige fällt, sind besonders die untergeordneten Liebschaften recht wie zur Parodie eingerichtet. Hier verräth sich der Abbate, der die verschiedenen Abstufungen des Cicisbeats, dessen Leiden und dessen Glückseligkeit aus dem Grunde kennt. Dem begünstigten Liebhaber steht meistens der überlästige gegenüber, der sich ohne Erwiederung aufdrängt, unter den Cicisbeen der soffione; jener liebt in aller Stille, und findet oft bis zu Ende des Stücks keine Gelegenheit, sein Wörtchen Liebeserklärung anzubringen: man könnte ihn den patito nennen. Und nicht bloß den männlichen Rollen, sondern auch den weiblichen ist diese rastlose Liebesjagd aufgegeben, damit sich Alles desto bunter kreuzen möge.

Nur wenige Opern des Metastasio haben sich auf der Bühne erhalten, weil der veränderte Geschmack in der Musik eine andre Einrichtung des Textes fodert. Metastasio hat selten Chöre, und fast nie andre Arien als für eine einzelne Stimme: diese beschließen einförmig die Scenen, und der Sänger ermangelt niemals damit abzugehen. Es

ist, als ob er, stolz darauf, diesen höchsten Triumph seiner Empfindung ausgespielt zu haben, die Zuschauer ihrem Erstaunen überließe, wenn sich das Gezwitscher der Leidenschaften in den Recitativen nun in der Arie bis zu einigen volleren Nachtigalltönen erhoben hat. Man verlangt jetzt in der Oper häufiger Duo's und Trio's und lärmende Finale. In der That dürfte es die schwerste Aufgabe für den Operndichter seyn, die verworrenen Stimmen streitender Leidenschaften sich zu einer gemeinschaftlichen Harmonie begegnen zu lassen, ohne ihr Wesen aufzuheben: eine Aufgabe, die aber meistens sowohl von dem Dichter als dem Musiker nur sehr willkürlich gelöst wird.

Alfieri, ein kühn und stolz gesinnter Mann, verschmähte durch solche Bestechungen, wie Metastasio sie aufgeboten hatte, zu gefallen: er war höchst entrüstet über die schlaffe Versunkenheit seines Volkes, über die Ausartung seiner Zeitgenossen überhaupt. Diese Entrüstung feuerte ihn zur Aufstellung männlicher Seelenstärke, stoischer Grundsätze und freyer Gesinnungen, auf der andern Seite zur Schilderung der Greuel des Despotismus an. Seine Begeisterung war weit mehr politisch und moralisch als poetisch, und man muß seine Trauerspiele mehr wie Handlungen des Mannes als wie Werke des Dichters loben. Bey der großen Abneigung, die er davor hatte, denselben Weg als Metastasio einzuschlagen, gerieth er natürlich auf das entgegengesetzte Aeußerste: ich möchte ihn einen umgekehrten Metastasio nennen. Ist die Muse des letzten eine liebeschmachtende Nymphe, so ist Alfieri's Muse eine mannweibliche Amazone. Er gab ihr eine

spartanische Erziehung, er wollte der Cato des Theaters werden; aber er vergaß, daß der tragische Dichter wohl ein Stoiker, aber die tragische Darstellung selbst nicht stoisch seyn darf, wenn sie anders rühren und erschüttern soll. Seine Sprache ist so bildlos, als ob die redenden Personen durchaus von aller Phantasie entblößt wären; sie ist abgebrochen und herbe: er wollte sie von Neuem stählen, und sie verlor dadurch nur ihren Glanz und wurde spröde und unbiegsam. Er ist nicht nur nicht musikalisch, sondern geradezu anti-musikalisch, er zerreißt das Gefühl durch die härtesten Mislaute ohne alle Milderung oder Auflösung. Die Tragödie soll durch eine erhebende Gesinnung unser Gemüth gewisser Maßen von der sinnlichen Gewalt des Lebens entfesseln, aber um dies wirklich zu leisten, darf sie diese gefährliche Gabe des Himmels nicht von ihrem Reiz entkleiden: sie muß uns vielmehr die höchste Herrlichkeit unsers von Abgründen umringten Daseyns zeigen. Wenn man Alfieri's Trauerspiele liest, so kommt einem die Welt überhaupt düster und widerwärtig vor. Eine Darstellung, worin das Gewöhnliche im menschlichen Lebenslaufe trübselig, die außerordentlichen Katastrophen aber entsetzlich erscheinen, gleicht einem Klima, wo mit den nie aufgeheiterten Nebeln eines nördlichen Winters die entflammten Ungewitter der heißen Zone vereinigt wären. Charakteristische Tiefe und Feinheit muß man beym Alfieri eben so wenig erwarten als beym Metastasio; es ist nur eine entgegengesetzte Einseitigkeit in Auffassung der menschlichen Natur. Seine Menschen sind eben so nach nackten allgemeinen Begriffen entworfen, und er

mahlt häufig schwarz und weiß grell neben einander. Die Bösewichter tragen meistens bey ihm ihre rohe Abscheulichkeit auf der Außenseite: dies möchte hingehen, wiewohl ein solches Bild schwerlich dazu dienen wird, sie in der Wirklichkeit zu erkennen; allein seine tugendhaften Personen sind nicht liebenswürdig, und das ist ein weit schlimmeres Unglück. Der einschmeichelnden Grazien, ja auch alles untergeordneten Reizes und Schmuckes entäußerte er sich geflissentlich, (wenn sie diesem kaustischen Geiste nicht schon von Natur genugsam versagt waren) seinem ernsteren sittlichen Zwecke zu Gunsten, wie er meynte, ohne zu bedenken, daß der Dichter eben kein andres Mittel hat, die Gemüther der Menschen zu lenken, als die Bezauberungen seiner Kunst.

Von der Tragödie der Griechen, die Alfieri erst am Ende seiner Laufbahn entdeckte, ist er durch eine ungeheure Kluft getrennt; und in der Gattung des französischen Trauerspiels kann ich seine Stücke nicht als einen Fortschritt betrachten. Ihr Bau ist einfacher, der Dialog im einzelnen weniger conventionell; die Abschaffung der Vertrauten hat man ihm besonders als überwundene Schwierigkeit und Verbesserung des französischen Systems hoch angerechnet, er konnte die Kammerherren und Hofdamen eben so wenig in der Dichtung als in der Wirklichkeit leiden. Dagegen halten seine Stücke mit den besseren französischen an gefälliger und glänzender Beredsamkeit keine Vergleichung aus; auch sind sie weit kunstloser in der Verknüpfung, den Abstufungen, Vorbereitungen und Uebergängen. Man vergleiche zum Beyspiel den Britannicus des Racine

mit der Octavia des Alfieri. Beyde berufen sich auf den Tacitus als ihre Quelle; welcher von ihnen hat nun diesen tiefen Menschenkenner besser verstanden? Racine beweist sich hier als einen Mann, der den Hof auch von seiner verderbten Seite vollkommen kannte, und das alte Rom unter den Kaisern in diesem Spiegel der Beobachtung sah. Wenn hingegen Alfieri nicht ausdrücklich versicherte, seine Octavia sey eine Tochter des Tacitus, so sollte man vielmehr glauben, sie sey auf die des angeblichen Seneca gebaut. Mit solchen Farben werden die Tyrannen in den Redeübungen der Schulen gemahlt. Ist dieser immerfort polternde und tobende Nero jener, der von der Natur dazu gebildet zu seyn schien, wie Tacitus sagt, seinen Haß unter Liebkosungen zu verbergen? jener feige, anfangs aus Feigheit, nachher mit ausschweifendem Gelüst grausame, und bis auf den letzten Augenblick seines Lebens phantastisch eitle Weichling?

Eben so wenig, wie hier den Tacitus, hat Alfieri in der Verschwörung der Pazzi den Machiavel ergründend in eine dichterische Darstellung übersetzt. In diesen und andern Stücken aus der neuern Geschichte, dem Philipp, dem Don Garcia hat er den Geist und Ton der neueren Zeiten, ja seines eignen Volkes, durchaus nicht zu treffen gewußt: seine Begriffe vom tragischen Styl widersetzten sich allem örtlich bestimmten Costum. Auf der andern Seite ist es merkwürdig, wie die aus den tragischen Cyklen der Griechen entlehnten Gegenstände, z. B. die Orestie, ihre heroische Pracht einbüßen, und ihm unter den Händen häuslich und beynahe bürgerlich modern werden. Am

besten hat er noch das öffentliche Leben der römischen Republik gefaßt: es ist ein großer Vorzug der Virginia, daß die Handlung auf dem Forum, und zum Theil vor den Augen des Volkes vorgeht. Sonst ist bey der beobachteten Einheit des Ortes der von ihm gewählte Schauplatz meistens so unscheinbar und unbestimmt, daß man glauben sollte, es wäre ein abgelegener Winkel, wohin eben niemand kommt, als einige in verdrießliche Händel verwickelte Personen. Daß er seinen Königen und Helden der Einfachheit zu Gefallen ihre äußere Umgebung ganz und gar abstreift, macht einen Eindruck, als ob die Welt um sie her wirklich entvölkert wäre. Diese Einsamkeit der Bühne ist sehr auffallend im Saul, hinter dem Rücken zweyer Heere und im Augenblick einer entscheidenden Schlacht, da sich sonst dieses Stück durch einen etwas morgenländischen Anstrich und lyrischen Schwung in der Geistesverwirrung Sauls vortheilhaft auszeichnet. Die Myrrha ist ein allzugewagter Versuch, einen für die Sinne und für das Gefühl gleich empörenden Stoff mit Schicklichkeit zu behandeln. Der Spanier Arteaga hat über dieses Trauerspiel und den Philipp scharfe aber gründliche Kritiken geschrieben.

Was seit Alfieri etwa noch zu bemerken, verspare ich auf die Uebersicht von dem jetzigen Zustande des italienischen Theaters und kehre in der Zeitordnung zurück, um einen kurzen Abriß der Geschichte des Lustspiels darzulegen.

Die Italiener gingen in dieser Gattung anfangs von einer nicht genugsam auf den Unterschied der Zeiten und Sitten Rücksicht nehmenden Nachahmung der Alten aus, wie man denn auch auf den ältesten

Theatern den Plautus und Terenz übersetzt aufführte; sie geriethen aber bald in die seltsamsten Ausschweifungen. Man hat Lustspiele vom Ariost und Macchiavell, von jenem in reimlosen versi sdruccioli, von diesem bis auf eines in Prosa. Solche Männer können nichts hervorbringen, worin sich ihr Verstand ganz verläugnete. Aber Ariost hielt sich im Zuschnitt der Stücke zu nahe an die Erfindungen der Alten, und brachte daher keine lebendigen Sittengemählde hervor. Beym Macchiavell ist dies nur in seiner Clizia, einer Nachahmung des Plautus, der Fall; die Mandragola und ein andres Lustspiel ohne Nahmen sind florentinisch genug, nur leider auf eine wenig erbauliche Art. Ein einfältiger betrogener Ehemann, ein heuchlerischer vermittelnder Mönch spielen die Hauptrollen. Erfindungen, wie in den spaßhaften lüsternen Erzählungen des Boccaz, sind keck und derb, ich will nicht sagen, dramatisirt, denn in Absicht auf theatralische Wirkung sind sie ziemlich kunstlos, sondern dialogisirt. Als Mimen, das heißt als Auffassung der Sprache des gemeinen Lebens mit allen Idiotismen, mögen sich diese Arbeiten sehr empfehlen. Darin sind sie vorzüglich den lateinischen Lustspieldichtern ähnlich, daß sie es an Anstößigkeiten nicht fehlen lassen. Dies war der allgemeine Ton. Auch die Lustspiele des Pietro Aretino sollen nur durch ihre Unverschämtheit merkwürdig seyn. Es ist als ob diese Schriftsteller, da sie den Geist einer züchtigeren Liebe mit dem Wesen des Lustspiels für unverträglich hielten, noch recht die Hefen von den sinnlichen Liebschaften des griechischen Lustspiels ausgeschöpft hätten.

Früher als alle diese, zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts findet sich ein einzelner verlorner Versuch, eine ernsthafte Novelle dramatisch zu bearbeiten, als Mittelgattung zwischen dem Lust- und Trauerspiel, und mit dichterischem Schmuck ausgestattet: die Virginia des Accolti. Ich habe nicht Gelegenheit gehabt, sie zu lesen, allein der ungünstige Bericht eines Literators gibt mir eine vortheilhafte Vorstellung davon. Der Stoff dieses Schauspiels ist dieselbe Geschichte, welche den Inhalt von Shakespeare's Ende gut, alles gut ausmacht. Nach der Beschreibung muß es den älteren Stücken der noch nicht ausgebildeten spanischen Bühne ähnlich seyn, mit denen es auch den Gebrauch der Stanzen zum Sylbenmaaße gemein hat. In Italien sind von jeher die Versuche zu einem romantischen Drama ohne Wirkung verschollen, wie in Spanien umgekehrt alle Bemühungen, das Theater nach den Regeln der Alten und späterhin der Franzosen zu modeln, durch den entschiedenen Nationalgeschmack zurückgedrängt wurden.

Vom Tasso hat man ein Lustspiel, gli intrichi d'amore, das eher ein weitläufiger Roman in Gesprächsform heißen könnte. Es sind so viele und so abenteuerliche Begebenheiten in den engen Raum von fünf Aufzügen zusammengedrängt, daß nun jede Thatsache nackt neben der andern steht, ohne im mindesten menschlich erklärt zu seyn, was dem Ganzen eine unerträgliche Härte gibt. Verbrecherische Anschläge werden mit Gleichgültigkeit geschildert, und das Belustigende soll darin bestehen, daß irgend ein Zufall ihrem Erfolge zuvorkommt. Man erkennt hier gar nicht jenen Tasso wieder, dessen zartes Ge-

fühl für Liebe, Ritterthum und Ehre sich im befreyten Jerusalem so liebenswürdig ausspricht, weswegen auch bezweifelt worden ist, ob dies Werk wirklich von ihm herrührt. Der Reichthum an Erfindung, wenn man die rohe Häufung von Begebenheiten so nennen kann, ist so groß, daß die Anstrengung, die vielfach sich durchkreuzenden Faden auseinander zu halten, höchst peinlich wird.

Eine Menge ungefähr in diesem Zeitraume geschriebene italienische Lustspiele sind eben so verflochten, nur mit noch weniger Ordnung und Zusammenhang, und hauptsächlich scheint darauf gerechnet zu seyn, durch Unanständigkeiten zu ergötzen. Ein Schmarotzer und eine Vermittlerinn unerlaubter Liebeshändel sind in allen stehende Charakter. Unter den Lustspieldichtern dieser Classe verdient Giambatista Porta ausgezeichnet zu werden. Seine Anlagen sind zwar, wie die der Uebrigen, Nachahmungen des Plautus und Terenz oder dramatisirte Schwänke der Novellisten, aber in seinen mit Vorliebe angebrachten und ausgeführten Liebesgesprächen athmet ein zärtliches Gefühl, das sich mitten unter der hergebrachten Rohheit des ältern italienischen Lustspiels und dem oft widerstrebenden Stoffe Luft macht.

Im siebenzehnten Jahrhundert, da das spanische Theater schon im vollen Glanze blühte, scheinen die Italiener häufig daher entlehnt zu haben, schwerlich ohne Misverstand und Entstellung. Die Verwahrlosung der regelmäßigen Bühne nahm um so mehr überhand, als einerseits die Leidenschaft für die Oper alles verschlang, andrerseits der Geschmack des Volkes sich immer für die improvisirte Posse

mit stehenden Masken erklärte. Die letztern sind zwar an sich nicht zu verwerfen: es sind gleichsam eben so viele Centralpuncte des National-Charakters, in der komischen Darstellung an Aeußerlichkeiten der Sprechart, Tracht u. s. w. festgehalten. Ihre Wiederkehr schließt die größte Mannigfaltigkeit in der Anlage der Stücke nicht aus, gerade wie im Schachspiel bey der geringen Anzahl von Steinen, eben dadurch, daß jeder seinen bestimmten Gang hat, eine unerschöpfliche Anzahl von Verwickelungen möglich wird. Allein das Spielen aus dem Stegreif kann allerdings leicht in pöbelhafte Plattheit ausarten: dies mag auch in Italien der Fall gewesen seyn, ungeachtet die Italiener viel lustige Laune, phantastischen Witz und wahre Anmuth im possenhaften Geberdenspiel besitzen.

Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts erschien als Reiniger des Lustspiels Goldoni, und fand so viel Beyfall, daß er sich fast ausschließend in Besitz der komischen Bühne setzte. An theatralischer Einsicht fehlt es ihm gewiß nicht, nur, wie sich's ausgewiesen, an Gehalt, an Tiefe der Charakteristik, und an Neuheit und Reichthum der Erfindung, um sich auf die Dauer zu behaupten. Seine Sittengemählde sind wahr, aber zu wenig aus dem Gebiete des Alltäglichen hinausgespielt; er hat das Leben von der Oberfläche abgeschöpft; und da wenig Fortrückung in seinen Dramen ist, und alles sich immer auf demselben Puncte herumdreht, so vermehrt dies noch den Eindruck von Leerheit und Langerweile als dem herrschenden geselligen Zustande. Die Masken hätte er gern gänzlich abgeschafft, wofür er doch schwerlich einen Ersatz aus seinen Mit-

teln anbieten konnte; er brachte nur einige derselben, als Arlequin, Brighella und Pantalon an, mäßigte ihre Bedeutung, und schränkte ihren Antheil ein. Uebrigens verfiel er wieder in eine große Einförmigkeit der Charakter, die er zum Theil durch Wiederhohlung der Nahmen eingesteht: z. B. seine Beatrice und Rosaura sind immer das muntere und das gefühlvolle Mädchen, auf andere Unterscheidungen läßt er sich nicht ein.

Der unmäßige Beyfall, den Goldoni fand und die Unterdrückung, welche die Maskenkomödie dadurch erlitt, zu deren Behuf die damalige Truppe Sacchi in Venedig vortreffliche Talente besaß, veranlaßte G o z z i ' s Schauspiele. Es sind dramatisirte Feenmärchen, in denen er aber neben dem wunderbaren versifizirten und ernsthaften Theile die sämmtlichen Masken anbrachte, und ihnen die freyeste Entwickelung ließ. Es sind Stücke auf den Effekt, wenn es je dergleichen gegeben hat, von kecker Anlage, noch mehr phantastisch als romantisch, wiewohl er zuerst unter den italienischen Lustspieldichtern Gefühl für Ehre und Liebe zeigt. Die Ausführung ist keinesweges sorgfältig und künstlerisch ausgebildet, sondern nach Art einer Skizze hingeworfen. Er ist bey aller grillenhaften Kühnheit sehr volksmäßig, die hauptsächlichen Motive werden bis zur unzweydeutigsten Begreiflichkeit eingeschärft, alle Striche der Darstellung sind derb und handfest: er sagt, er wisse wohl, daß seine Landsleute die robusten Situationen lieben. Nachdem sich seine Einbildungskraft in den morgenländischen Mährchen einigermaßen müde geschwärmt hatte, machte er sich an die Bearbeitung spanischer Schauspiele, besonders von Calderon,

und hier finde ich ihn weit weniger zu loben. Die aetherische und in Morgenroth getauchte Poesie des Spaniers wird von ihm durchgängig vergröbert und greller gefärbt; das Gewicht seiner Masken zieht das luftige Gewebe zum Boden herunter, da im Spanischen die scherzhafte Einmischung des gracioso weit feiner ist. Dem abenteuerlichen Wunderbaren der Feenmärchen diente die eben so stark aufgetragene Wunderlichkeit der Maskenrollen vortrefflich zum Gegensatz. Die Willkür der Darstellung ging in dem ernsthaften Theile wie im beygesellten Scherz gleich weit über die natürliche Wahrheit hinaus. Gozzi hatte hieran fast zufällig einen Fund gethan, dessen tiefere Bedeutung er vielleicht selbst nicht einsah: seine prosaischen meistens aus dem Stegreif spielenden Masken bildeten ganz von selbst die Ironie des poetischen Theils. Was ich unter Ironie verstehe, werde ich zur Rechtfertigung des dem Tragischen beygemischten Komischen im romantischen Drama des Shakespeare und Calderon näher entwickeln. Hier nur so viel, daß es ein in die Darstellung selbst hineingelegtes mehr oder weniger leise angedeutetes Eingeständniß ihrer übertreibenden Einseitigkeit in dem Antheil der Phantasie und Empfindung ist, wodurch also das Gleichgewicht wieder hergestellt wird. Die Italiener haben dies ebenfalls nicht eingesehen, und Gozzi hat keine Nachfolger gefunden, welche seine rohe Anlage weiter ausgebildet hätten. Statt wie er, nur in feineren Mischungen, den Reiz wunderbarer Poesie und aufheiternden Scherzes zu verbinden, und den Gozzi, ungeachtet des großen Abstandes, mit den ausländischen Meistern im romantischen Drama zu vergleichen, und

aus der unbewußt eingetretnen Verwandtschaft in Geist und Anlage auf ein gemeinschaftliches in der Natur gegründetes Prinzip zu schließen, haben sie sich damit begnügt, Gozzi's Stücke als wilde Ausgeburten einer ausschweifenden Einbildung von der Bühne zu verbannen. Das Lustspiel mit Masken wird von den vermeyntlich gebildeten Ständen, als ob sie etwas klügeres hätten, verachtet, und in den Theatern bey Sonntagsvorstellungen und in den Puppenspielen dem Pöbel überlassen. Wiewohl nun diese Verachtung nachtheilig auf die Masken zurückwirkt, indem keine Schauspieler von Talent sich ihnen widmen, so daß es bald gänzlich an Beyspielen fehlen wird, wie geistreich und witzig sie ehedem ausgefüllt worden sind, so ist diese Gattung dennoch die einzige, wo man in Italien originelle und wirklich theatralische Unterhaltung findet *).

Im Trauerspiel ahmen sie meistens den Alfieri

*) Noch vor wenigen Jahren sah ich in Mailand einen vortrefflichen Truffaldin oder Harlekin, und hier und da auf Winkeltheatern, ja von Marionetten, die althergebrachten Späße ergötzlich ausgeführt. (Anmerkung zur ersten Ausgabe.) Leider fand ich bey dem letzten Besuche in Mailand meinen Freund nicht wieder. Dem Harlekin wurde unter der französischen Regierung, wie man vorgab aus Sorgfalt für die Würde der Menschheit, auf den großen Theatern die Ausübung seines fröhlichen Gewerbes untersagt. Das Marionetten-Theater des Gerolamo blüht hingegen in vollem Glanze, aber für einen Ausländer sind die Scherze der piemontesischen und mailändischen Masken schwer zu verstehen. (Zusatz.)

nach, der ihnen, wiewohl es allgemeiner Ton ist, ihn zu bewundern, doch schon zu stark und männlich dünkt, um ihn auf der Bühne ertragen zu können. Sie haben einzelne Stücke von Verdienst geliefert, aber die Grundsätze der tragischen Kunst, welche Alfieri befolgte, sind durchaus falsch, und vollends in der lärmenden herzlosen Deklamation ihrer Schauspieler stellt sich diese mit Catonischer Strenge von allem Reiz der Gruppirung, der musikalischen Harmonie und der zarteren Rührungen entkleidete tragische Poesie mit der tödtendsten Einförmigkeit dar.

Da alle reichlichen Belohnungen den Sängern aufgehoben bleiben, so ist es natürlich, daß ihre Schauspieler, die fast nur als Lückenbüßer zwischen Gesang und Tanz eintreten, meistens nicht einmal das Abc ihrer Kunst, eine reine Aussprache und ein geübtes Gedächtniß, besitzen. Sie haben keinen Begriff davon, daß man seine Rolle auswendig wissen könne, deswegen hört man jedes Stück auf einem italienischen Theater beynahe doppelt; der Soufleur spricht so laut wie anderswo ein guter Schauspieler, und um sich von ihm zu unterscheiden, schreyen sie ungebührlich. Es ist sehr drollig zu sehen, wie der Soufleur, wenn durch die allgemeine Vergeßlichkeit ein Auftritt in Verwirrung zu gerathen droht, sich abarbeitet, und, wie eine Schlange den Kopf aus seiner Höhle herausstreckend, dem Gespräch nach der Stellung der Redenden voraneilt. Unter allen Schauspielern in der Welt, glaube ich, lernen die parisischen am besten auswendig; die deutschen thun es ihnen hierin, so wie in der Kenntniß des Versbaues, bey weitem nicht gleich.

Einer ihrer noch lebenden Dichter, Giovanni

Pindemonti, hat mehr Umfang, Wechsel und Natur in seine historischen Schauspiele zu bringen gesucht, allein es ist ihm von ihren Kunstrichtern sehr verargt worden, daß er von der Höhe des Kothurns herabgestiegen, um die Wahrheit der Umstände zu erreichen, ohne welche die Gattung nicht bestehen kann; vielleicht auch, daß er von der strengen Beobachtung der blindlings verehrten hergebrachten Regeln abgewichen. Wenn der italienische Vers in der That so spröde ist, daß er manche historische Einzelheiten, z. B. neuere Nahmen und Titel, durchaus nicht duldet, so schreibe man denn zum Theil in Prosa, und nenne es nicht Tragödie, sondern historisches Drama. Ueberhaupt sehe ich es stillschweigends als Grundsatz angenommen, der verso sciolto oder eilfsylbige Vers ohne Reim sey der einzige dramatisch taugliche, was mir gar nicht erwiesen scheint. Dieser Vers steht den englischen und deutschen reimlosen Jamben an Mannigfaltigkeit und metrischer Bedeutung weit nach, wegen der beständigen weiblichen Endungen, und weil im Italienischen bloß Accentuation und keine Sylbenmessung Statt findet; bey dem häufigen Uebergehen des Sinnes aus einem Verse in den andern nach allen möglichen Abtheilungen fließen die Zeilen für das Gehör bald ununterscheidbar in einander. Alfieri glaubte, die echte dramatische Behandlung dieses Verses entdeckt zu haben, seinem Dialog entsprechend, der in lauter zerschnittenen Perioden, oder vielmehr ganz unperiodischen, rasch abgestoßenen Sätzen besteht. Es kann seyn, daß er eine persönliche Gewöhnung in seine Werke übertrug, denn er soll sehr laconisch gewesen seyn; auch bestimmte

ihn, wie er selbst erzählt, Seneca's Beyspiel: wie anders hätte er es von den Griechen lernen können! Freylich braucht man im Gespräch nicht so viel verknüpfende Wortfügungen, wie auf der Rednerbühne, aber das entgegengesetzte Aeußerste ist eben so wenig in der Natur. Man erzählt ja mündlich mit einer gewissen Folge, man trägt Gründe und Einwendungen entwickelnd vor, und die Leidenschaft beseelt augenblicklich zur Fülle des Ausdrucks, zu strömender Beredsamkeit, ja zu lyrischem Schwunge. Für den idealischen Dialog der Tragödie sind also schon in dem wirklichen alle verschiednen Töne und Bewegungen der Poesie, außer etwa die epische Ruhe angedeutet. Um vieles gefälliger und angemeßner als die einförmigen eilf Sylben würde ich daher schon die Weise des Metastasio und vor ihm des Tasso und Guarini in ihren Schäferspielen finden: sie mischen Verse von sieben Sylben ein, lassen auf eine Reihe reimloser Zeilen dann und wann ein paar Reime folgen, oder stellen auch wohl einen Reim in die Mitte eines Verses. Hievon wäre dann der Uebergang zu geordneten Strophen, sey es nun Octaven oder selbst lyrischen Sylbenmaßen, leicht. Der Reim und die durch ihn gebildete Verknüpfung haben nichts, was dem Wesen des dramatischen Dialogs widerspräche, und die Verwerfung des Wechsels der Sylbenmaße im Schauspiel beruht bloß auf einem todten Begriffe von Regelmäßigkeit.

Für das Lustspiel hat man in Italien noch keine passende Versart ausgefunden. Der verso sciolto taugt anerkannter Maßen nicht dazu, er hat keine Vertraulichkeit. Der zwölfsylbige Vers mit gleitender Endung, welchen Ariost gewählt, ist weit bes-

ser, dem Trimeter der Alten ähnlich, aber doch etwas einförmig. Man hat ihn wenig bearbeitet. Die martellianischen Verse, eine schlechte Nachahmung des Alexandriners, sind eine wahre Pein der Ohren: Chiari und zuweilen Goldoni haben sich ihrer zuletzt, Gozzi nur spottweise bedient. Es bleibt also zum Nachtheil der zierlicheren Ausbildung bey der Prosa.

Neue Lustspiele haben die Italiener gar nicht, oder es sind höchstens noch stehendere und flachere Sittengemählde als die von Goldoni, ohne Lustigkeit, ohne Erfindung, und in ihrer alltäglichen Gemeinheit geradezu widerwärtig. Dagegen haben sie eine rechte Sucht nach dem rührenden Drama und bürgerlichen Trauerspiele bekommen, sie spielen eifrig die beliebten deutschen Stücke dieser Art, und bringen die verkehrtesten Nachahmungen ans Licht. Die Gewöhnung an die Oper und die Ballette, als ihre Lieblingsschauspiele, worin sie nichts als von Zeit zu Zeit eine schöne Arie und Luftsprünge suchen, hat ihrem Publicum, wie es scheint, gänzlich die Fähigkeit benommen, sich um dramatischen Zusammenhang zu bekümmern: sie nehmen gar keinen Anstoß daran, zwey Acte aus verschiedenen Opern an einem Abend, oder den letzten zuerst aufführen zu sehen.

Wir glauben daher nicht zu viel zu sagen, wenn wir behaupten, sowohl die dramatische Poesie, als die Schauspielkunst sey in Italien im kläglichsten Verfall, es sey noch nicht einmal der Anfang zu einer Nationalbühne gemacht, auch ohne einen gänzlichen Umschwung in den leitenden Begriffen keine Aussicht dazu vorhanden.

Calsabigi sucht die Ursachen dieses Zustandes in dem Mangel stehender Schauspielergesellschaften und einer Hauptstadt. Dies letzte hat allerdings einigen Grund: in England, Spanien und Frankreich hat sich ein nationales System der dramatischen Kunst entwickelt und festgesetzt; in Italien und Deutschland, wo es nur Hauptstädte der einzelnen Staaten, aber keine allgemeine gibt, findet das Aufkommen des Theaters große Schwierigkeit. Die in einer falschen Theorie liegenden Hindernisse konnte Calsabigi freylich nicht in Anschlag bringen, weil er ihr selbst zugethan war.

Neunte Vorlesung.

Alterthümer der französischen Bühne. Einfluß des Aristoteles und der Nachahmung der Alten. Prüfung der drey Einheiten. Was ist Einheit der Handlung? Einheit der Zeit. Haben die Griechen sie beobachtet? Einheit des Ortes damit zusammenhängend. Nachtheile der allzu engen Regeln hierüber.

Wir gehen zur dramatischen Literatur der Franzosen fort. Bey den ersten Anfängen des Trauerspiels in Frankreich finden wir keine Ursache, uns lange aufzuhalten. Wir können es schon den französischen Kritikern überlassen, die Alterthümer ihrer eigenen Literatur gehörig herabzuwürdigen, was sie zwar bloß in der Absicht thun, um das nachfolgende Zeitalter Richelieu's und Ludwigs des Vierzehnten dagegen desto glorreicher zu erheben. Es ist wahr, ihre Sprache hat sich erst in dieser Zeit aus einem unsäglichen Wuste von Geschmacklosigkeit und Barbarey herausgearbeitet, während die harmonische Diction der italienischen und spanischen Poesie sich längst zur schönsten Blüthe freywillig entfaltet hatte, und damals schon wieder auszuarten anfing. Es ist also nicht zu verwundern, daß die Franzosen einen so großen Werth auf alle negativen Vorzüge, auf die Vermeidung der Uebelstände legen, und daß dieses aus Furcht vor einem

Rückfalle seitdem die allgemeine Richtung ihrer Kritik geworden ist. Wenn Laharpe von den Trauerspielen vor Corneille sagt, ihr Ton entferne sich von der Plattheit nur um in Ziererey zu verfallen, so sehen wir nach den angeführten Proben nichts dagegen einzuwenden. Noch neuerdings hat man auf Veranlassung von Legouvé's Tod Heinrichs IV. ein gleichzeitiges Stück über diesen Gegenstand abdrucken lassen, welches nicht nur in einem lächerlichen Styl geschrieben ist, sondern auch in der Anlage und Führung des Ganzen, mit seinem vom Satan gesprochenen Prologe und einem Chor von Pagen, mit seinen endlosen Monologen und dem Mangel an Fortschritt und Bewegung, die Kindheit der dramatischen Kunst, aber nicht eine naive und hoffnungsvolle Kindheit, sondern eine durch pedantischen Schulzwang verkrüppelte verräth. Wir verweisen in Absicht auf die älteren tragischen Versuche der Franzosen aus der letzten Hälfte des sechszehnten und dem ersten Drittel des siebenzehnten Jahrhunderts auf Fontenelle, Laharpe, die Mélanges littéraires von Suard und andere. Wir beschränken uns auf die Charakteristik ihrer drey berühmtesten Tragiker, des Corneille, Racine und Voltaire, welche die Gestalt ihrer tragischen Bühne, wie es scheint unwiderruflich, festgesetzt haben; noch weit mehr haben wir es mit der Prüfung des Systems der tragischen Kunst zu thun, welches diese practisch befolgt, und zum Theil selbst, allgemein aber die französischen Kritiker als einzig gültig, und jede Abweichung davon als eine Sünde wider den guten Geschmack aufgestellt haben. Ist das System an sich nur das

rechte, so wird man ihnen dessen meisterhafte, vielleicht unübertreffliche Ausführung schon zugestehen müssen. Ob und in wie fern die französische Tragödie der griechischen im Geist und innern Wesen verwandt, ja eine Vervollkommnung derselben ist, das ist die große Frage hierbey.

Von den ältern Versuchen ist zu unserm Zweck nur dies zu bemerken, daß sich das Bestreben, die Alten nachzuahmen, und die Meinung, als werde dies durch die beobachtete äußere Regelmäßigkeit der Form am sichersten erreicht, wie man sie mehr aus dem Aristoteles und allenfalls aus dem Seneca begriffen zu haben glaubte, als aus vertrauter Bekanntschaft mit den griechischen Vorbildern selbst; daß sich dies Bestreben, sage ich, in Frankreich schon sehr früh offenbarte. In den ersten aufgeführten Tragödien, der Cleopatra und Dido von Jodelle, waren Prologe und Chöre angebracht: Jean de la Peruse übersetzte die Medea des Seneca; Garnier's Stücke sind sämmtlich aus den griechischen Tragikern oder dem Seneca genommen, in der Ausführung aber dem letztern weit näher verwandt. Auch über die Sophonisbe des Trissino haben sich die damaligen Schriftsteller, im guten Vertrauen auf ihr classisches Ansehen, fleißig hergemacht. Wer die echte Handlungsweise des Genie's kennt, welche auf der fast unbewußten unmittelbaren Anschauung großer Wahrheiten beruht, keineswegs auf vermittelten und auf dem Umwege erschlossener Folgerungen erlangten Ueberzeugungen: dem wird jede künstlerische Thätigkeit, die von einer abstracten Theorie ausgeht, schon deswegen verdächtig werden. Allein Corneille befand

sich auch gar nicht in dem Falle, seine Dramen wie ein Antiquar als gelehrte Schulübungen nach den Mustern der Alten auszuarbeiten. Seneca hat ihn zwar ebenfalls irre geleitet, aber er kannte und liebte die spanische Bühne, sie hat einen großen Einfluß auf seinen Geist gehabt. Das erste unter seinen Stücken, womit nach der allgemeinen Anerkennung die classische Epoche des französischen Trauerspiels anhebt, und das immer wohl eines seiner schönsten geblieben ist, der Cid, ist bekanntlich aus dem Spanischen entlehnt, verletzt beträchtlich die Einheit des Ortes, wo nicht auch die der Zeit, und ist durchaus vom Geist ritterlicher Liebe und Ehre beseelt. Allein die Meinung seiner Zeitgenossen, ein Trauerspiel könne nun einmal nichts taugen, wenn es nicht genau nach den Regeln des Aristoteles eingerichtet sey, war so allgemein und herrschend, daß sie jede Widersetzung niederschlug. Corneille bekam fast am Schlusse seiner dramatischen Laufbahn Gewissenszweifel, und setzte sich hin, um in einer eignen Abhandlung zu beweisen, seine Stücke, bey deren Verfertigung er nicht an den Aristoteles gedacht hatte, seyen dennoch genau nach dessen Regeln geschrieben. Er leistete dies nicht zum besten, indem er sich allerley gezwungene Auslegungen erlaubte. Hätte er es wirklich befriedigend dargethan, so würde daraus nur folgen, daß die Regeln des Aristoteles sehr unbestimmt und unerschöpfend seyn müßten, wenn so ungleichartige Werke, im Geist und in der Form, wie die Trauerspiele der Griechen und die des Corneille ihnen in gleichem Grade gemäß seyn könnten.

Ganz anders verhält es sich mit Racine: er ist

ohne Frage unter den französischen Dichtern derjenige, welcher die Alten am besten gekannt hat, und er studirte sie nicht bloß als Gelehrter, sondern er fühlte sie als Dichter. Allein er fand schon eine ganz bestimmte Theaterpraxis vor, und unternahm es nicht, der Annäherung an jene Muster zu lieb davon abzuweichen. Er übertrug also nur einzelne Schönheiten der griechischen Dichter; übrigens, sey es um dem Zeitgeschmack zu huldigen, oder aus eigener Neigung, blieb er der dem griechischen Trauerspiele so fremden Sitte der Galanterie getreu, und gründete darauf meistens die Verwickelungen seiner Stücke.

So blieb ungefähr die Verfassung des französischen Theaters, bis Voltaire erschien. Er besaß nur eine mittelmäßige Kenntniß der Griechen, von denen er dann und wann mit Enthusiasmus redet, um sie andere Male desto tiefer unter die neueren Meister seiner Nation, sich selbst mit eingerechnet, herabzusetzen; aber er hielt sich berufen, die großartige Strenge und Einfachheit der Griechen als dem Trauerspiele wesentlich zu predigen. Er tadelte die Abweichungen seiner Vorgänger davon als Verirrungen, und drang zugleich auf Reinigung der Bühne und auf Erweiterung derselben, da sie sich nach seiner Meinung durch den Zwang der Hofsitte beynahe zum Vorzimmer verengt hatte. Er redete auch zuerst von den genialischen Zügen Shakespeare's, und entlehnte manches von diesem, seinen Landsleuten bis dahin ganz unbekannten, Dichter; er drang auf größere Tiefe in der Darstellung der Leidenschaften, auf stärkere theatralische Wirkung, verlangte eine majestätisch geschmückte Scene,

und suchte endlich seinen Stücken nicht selten ein, der Poesie fremdes politisches oder philosophisches Interesse zu geben. Unstreitig hat er durch seine Bemühungen Nutzen für die französische Bühne gestiftet, wenn ihn gleich in der Sprache und im Versbau (die in der Rangordnung der dramatischen Vorzüge doch immer nur eine untergeordnete Stelle einnehmen sollten, aber in Frankreich fast allein über den Erfolg eines Stückes entscheiden) die meisten Beurtheiler unter seine Vorgänger, wenigstens ausgemacht unter Racine, stellen. Jetzt ist es der Modeton, den Abgott des letztverwichenen Zeitalters in allen Stücken mit der feindseligsten Parteylichkeit zu behandeln. Seine Neuerungen auf der Bühne werden daher auch von den kritischen Zionswächtern (welche anzunehmen scheinen, das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten habe der ganzen Folgezeit bis ans Ende der Welt nichts übrig gelassen, als leidende Bewunderung seiner Vollkommenheiten ohne den frevelhaften Gedanken freyer eigenthümlicher Fortschritte) als eben so viel literarische Ketzereyen verschrien. Denn so unverhohlen ist die Autorität der erste Grundsatz der französischen Kritiker, daß dieser Ausdruck ihnen ganz geläufig ist.

In so fern wir Zweifel gegen die unbedingte Gültigkeit der von den ältern französischen Trauerspieldichtern befolgten Regeln, gegen die behauptete Verwandtschaft des Geistes ihrer Dichtungen mit dem Geist der griechischen und gegen die Unerläßlichkeit mancher vermeynten Schicklichkeiten vorzutragen haben, finden wir an Voltaire einen Bundesgenossen. In vielen andern Puncten aber hat

er, ohne Prüfung, ja unbewußter Weise, die Maximen seiner Vorgänger vorausgesetzt, und ihre Praxis befolgt. Er ist in gleichen Meinungen mit ihnen befangen, die sich vielleicht mehr auf nationale Eigenheiten als auf die menschliche Natur und das Wesen der tragischen Poesie überhaupt gründen. In dieser Hinsicht können wir ihn also dennoch mit jenen gemeinschaftlich prüfen; es ist da nicht von der Ausführung im einzelnen die Rede, sondern von den allgemeinen Grundsätzen der tragischen Kunst, die sich in der Gestalt der Werke aussprechen.

In Absicht auf die gefoderte Regelmäßigkeit läßt sich die Frage ziemlich auf die sogenannten drey Einheiten des Aristoteles zurückführen. Wir werden untersuchen, was der griechische Philosoph darüber lehrt; in wie fern die griechischen Tragiker diese Regeln gekannt und beobachtet haben; ob die französischen Dichter die Schwierigkeit, sie ohne Zwang und Unwahrscheinlichkeit zu beobachten, wirklich gelöst oder nur geschickt umgangen; endlich ob dieses Verdienst wirklich so groß und wesentlich ist, und nicht vielmehr wesentlichere Schönheiten einer solchen Beschränkung aufgeopfert werden müssen.

Es gibt aber noch eine andere Seite des französischen Trauerspiels, wobey man sich nicht auf das Ansehen der Alten berufen kann: dies ist die Bindung der Poesie an eine Menge geselliger, bloß auf Uebereinkunft gegründeter Schicklichkeiten. Hierüber sind die Franzosen weit weniger im Klaren, als über die Regeln, natürlich, weil Nationen sich eben so wenig vollkommen zu kennen und zu beur-

theilen pflegen als einzelne Menschen. Dies hängt mit dem Geist der französischen Poesie überhaupt, ja ihrer gesammten Literatur und ihrer Sprache selbst zusammen. Alles dies hat in Frankreich unter der Vormundschaft der Gesellschaft gestanden, ist in seiner Ausbildung immerfort dadurch geleitet und bestimmt worden, und zwar einer Gesellschaft, die mit nachahmendem Eifer sich nach dem Ton einer Hauptstadt, so wie diese wiederum nach den Moden eines glänzenden Hofes richtete. Wenn dem also ist, wie sich wohl zeigen lassen dürfte, so erhellet daraus schon, warum die französische Literatur seit Ludwig dem Vierzehnten, während die ihren Sitten treuen Völker wenig herzliche Neigung dazu bezeugten, in ganz Europa in der Gesellschaft der obern Stände, in der großen Welt, ein so außerordentliches Glück gemacht hat und noch macht. Sie kehrt auf diese Art, wiewohl im Auslande, gewissermaßen an den Ort ihres Ursprunges zurück.

Die berühmten drey Einheiten, welche eine ganze Ilias von kritischen Kämpfen verursacht haben, sind die Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes.

Die Gültigkeit der ersten wird einstimmig anerkannt, nur über ihre Bedeutung streitet man, und ich füge hinzu, es ist auch nicht so leicht sich darüber zu verständigen.

Die Einheiten des Ortes und der Zeit werden von Einigen für eine bloße Nebensache angesehen, indessen Andre ihnen die größte Wichtigkeit beylegen, und behaupten, es sey außerhalb derselben für den dramatischen Dichter durchaus kein Heil zu hoffen. In Frankreich beschränkt sich dieser Eifer

nicht bloß auf die gelehrte Welt, es scheint eine allgemeine Angelegenheit der Nation zu seyn. Jeder Franzose, der seinen Boileau mit der Muttermilch eingesogen hat, hält sich für einen gebornen Verfechter der dramatischen Einheiten, wie seit Heinrich dem Achten die Könige von England den Titel defensor fidei führen.

Lustig genug ist es, daß Aristoteles ein für allemal seinen Nahmen zu diesen drey Einheiten herleihen muß, da er doch bloß von der ersten, der Einheit der Handlung, mit einiger Ausführlichkeit spricht, über die Einheit der Zeit nur einen unbestimmten Wink hinwirft, und über die Einheit des Orts auch nicht eine Sylbe sagt.

Ich befinde mich hier gar nicht in einem polemischen Verhältnisse gegen den Aristoteles, denn ich bestreite keineswegs die wohl verstandene Einheit der Handlung, nur eine größere Freyheit in Absicht auf Raum und Zeit vertheidige ich an manchen Schauspielgattungen, ja ich halte sie sogar dabey für wesentlich. Indessen muß ich einige Worte über die Poetik des Aristoteles, diese wenigen Blätter, die so bändereiche Commentare veranlaßt haben, voranschicken, um uns in den richtigen Gesichtspunct zu stellen.

Ausgemacht ist diese Schrift nur ein Bruchstück, denn viele wichtige Materien sind gar nicht darin berührt. Einige Gelehrte haben geglaubt; sie sey nicht ein Bruchstück von dem wahren Original, sondern von einem Auszuge, den jemand zu seiner eignen Belehrung verfertigt. Alle philologischen Kritiker sind darüber einig, daß der Text sehr verfälscht sey, und haben ihn durch ihre Vermuthungen her-

zustellen gesucht. Die große Dunkelheit beklagen die Ausleger entweder ausdrücklich, oder bestätigen sie durch die That, indem sie die Auslegungen ihrer Vorgänger verwerfen, die ihrigen aber ihren Nachfolgern ebenfalls nicht annehmlich machen können.

Ganz anders verhält sichs mit der Rhetorik des Aristoteles. Sie ist unbezweifelt echt, vollständig und leicht zu verstehen. Wie betrachtet er aber darin die Redekunst? Als eine Schwester der Dialektik, die, so wie diese durch ihre Schlußfolgen Ueberzeugung, durch eine verwandte Methode Ueberredung bewirken soll. Das heißt, sie ungefähr eben so betrachten, als wenn man die Architektur bloß als die Kunst abhandelte, fest und bequem zu bauen. Freylich muß sie dies zuvörderst leisten, dadurch wird sie aber noch gar nicht zur schönen Kunst, sondern wir fodern, daß sie jene wesentlichen Zwecke eines Gebäudes mit schöner Anordnung, harmonischen Verhältnissen und einem entsprechenden Eindruck des Ganzen vereinbare. Wenn wir nun sehen, wie Aristoteles auch von der Redekunst nur die dem Verstande ohne Einbildungskraft und Gefühl zugängliche und einem äußern Zweck dienende Seite gefaßt hat: kann es uns befremden, wenn er das Geheimniß der Poesie noch weit weniger ergründete, dieser Kunst, welche von jedem andern als ihrem unbedingten Zwecke, Schönes durch freye Dichtung zu erschaffen und in der Sprache darzustellen, losgesprochen ist? Ich habe den Frevel begangen, dies zu behaupten, und bis jetzt noch keinen Grund gefunden, es zurück zu nehmen. Lessing war andern Glaubens. Wie, wenn aber Lessing mit seiner

scharfsinnig zergliedernden Kritik gerade auf demselben Abwege gewesen wäre? Diese Kritik ist vollkommen siegreich, wo sie die Widersprüche für den Verstand an Werken darlegt, die bloß mit dem Verstande zusammengefugt sind; schwerlich möchte sie ausreichen, um sich zur Idee einer wahrhaft genialischen Kunstschöpfung zu erschwingen.

Die philosophische Theorie der sämmtlichen schönen Künste (technische Lehrbücher über jede einzelne, worin nähmlich bloß von den Mitteln der Ausführung gehandelt wurde, hatten sie genug) war überhaupt bey den Alten noch wenig als besondere Wissenschaft ausgebildet. Sollte ich mir aber unter den alten Philosophen einen Führer hierin erwählen, so wäre es ohne Zweifel Plato, der die Idee des Schönen nicht durch Zergliederung, wie es nimmer möglich ist, sondern durch anschauende Begeisterung erfaßt hatte, und in dessen Werken die Keime einer echten Kunstlehre überall ausgestreut sind.

Hören wir, was Aristoteles über die Einheit der Handlung sagt.

»Wir setzen, die Tragödie sey die Nachahmung einer vollständigen und ganzen Handlung, welche eine gewisse Größe hat. Denn es gibt auch ein Ganzes, was gar keine Größe hat. Ein Ganzes ist aber, was Anfang, Mitte und Ende hat. Der Anfang ist, was nicht nothwendiger Weise nach einem andern ist, in dessen Natur es aber liegt, daß etwas nach ihm sey oder entstehe. Das Ende im Gegentheil, was vermöge seiner Natur nach einem andern ist, entweder nothwendig oder gewöhnlich, nach welchem aber nichts andres ist.

die Mitte, was selbst nach einem andern und wonach ein andres. Freylich müssen die wohl zusammengesetzten Dichtungen nicht von da, wo sichs eben trifft, anheben, noch, wo sichs eben trifft, endigen, sondern sich nach den angegebnen Bestimmungen richten.«

Strenge genommen ist es widersprechend, daß ein Ganzes, welches doch Theile haben soll, ohne Größe seyn könne. Aristoteles erklärte sich aber sogleich darauf, daß er unter der Größe, als einem Erforderniß des Schönen, ein gewisses Maaß verstehe, was einerseits nicht unter die Unterscheidbarkeit der Theile, andrerseits nicht über die Ueberschaubarkeit des Ganzen hinausgeht. Dies ist also eine bloß aus der Erfahrung geschöpfte äußerliche Bestimmung des Schönen, welche sich auf die Beschaffenheit unsrer Sinneswerkzeuge und unsrer Fassungskraft bezieht. Merkwürdig ist indessen seine Anwendung hievon auf die dramatische Dichtung. »Sie müsse eine Ausdehnung haben, jedoch so, daß sie für das Gedächtniß leicht faßlich bleibe. Die Bestimmung der Länge nach den Bedürfnissen der Aufführung gehöre nicht der Kunst an. In Bezug auf das Wesen der Sache aber sey der Umfang der Dichtung um so schöner, je mehr er sich, unbeschadet der Faßlichkeit, erweiterte.« Dies wäre eine sehr günstige Aeußerung für die Compositionen Shakespeare's und andrer romantischer Dramatiker, die einen umfassenderen Kreis von Leben, Charaktern und Begebenheiten als die einfache griechische Tragödie in ein einziges Gemählde zusammengestellt haben, falls sie ihm nur die nöthige Einheit zu geben und die klare Uebersicht zu erhalten ge-

wußt, welches beydes wir allerdings von ihnen behaupten.

An einer andern Stelle fodert Aristoteles von dem epischen Dichter dieselbe Einheit der Handlung wie vom dramatischen, er wiederhohlt seine obigen Definitionen, und sagt, der Dichter musse es nicht wie der Geschichtschreiber machen, der gleichzeitige Begebenheiten erzählt, wiewohl sie gar keinen Einfluß auf einander gehabt. Hier ist die Foderung des Zusammenhanges zwischen den dargestellten Begebenheiten als Ursachen und Wirkungen, welche schon in seiner Erklärung der Theile eines Ganzen liegt, noch bestimmter angegeben. Jedoch gesteht er ein, der epische Dichter konne sich über eine größere Mehrheit von Vorfällen, die auf eine Haupthandlung abzielen, verbreiten, weil ihm die erzählende Form die Bequemlichkeit verschaffe, vieles als zugleich fortgehend zu schildern; der dramatische Dichter hingegen könne nicht vieles zugleich geschehende darstellen, sondern nur das auf der Bühne vorgehende, und den Antheil der dort erscheinenden Personen an einer Handlung. Wie aber, wenn der dramatische Dichter nun doch das Mittel gefunden hätte, vermöge einer andern Verfassung der Scene und einer künstlicheren theatralischen Perspective eine der epischen an Umfange ähnliche Dichtung (Fabel nach der alten Kunstsprache), wiewohl in einem gedrängteren Raume, ohne Verwirrung gehörig zu entfalten? Was wäre noch dagegen einzuwenden, wenn der Grund der Untersagung bloß in der vermeynten Unmöglichkeit lag?

Dies ist so ziemlich alles, was in der Poetik des Aristoteles über die Einheit der Handlung vor-

kömmt. Eine kurze Prüfung wird einleuchtend machen, wie wenig solche bloß zergliedernde Begriffe, die man zu Regeln stempelt, an die wesentlichen poetischen Foderungen hinanreichen.

Einheit der Handlung wird verlangt. Was ist Handlung? Die meisten gehen darüber hinweg, als ob es sich ganz von selbst verstünde. Im höheren eigentlichen Sinne ist Handlung eine von dem Willen des Menschen abhängige Thätigkeit. Ihre Einheit wird in der Richtung auf ein einziges Ziel bestehen; zu ihrer Vollständigkeit gehört alles, was zwischen dem ersten Entschlusse und der Vollbringung der That liegt.

Dieser Begriff der Handlung paßt auf viele Tragödien der Alten, z. B. den Muttermord des Orest, den Vorsatz des Oedipus, den Mörder des Lajus zu entdecken und zu strafen; jedoch mit nichten auf alle; weit weniger paßt er auf die meisten modernen Trauerspiele, wenigstens nicht, wenn man die Handlung in den Hauptpersonen sucht. Was durch sie geschieht und mit ihnen vorgeht, hat oft so wenig mit einem freywilligen Entschlusse gemein, als das Scheitern eines Schiffes im Sturm an einer Klippe. Aber auch im Sinne der Alten werden wir in die Handlung gleich den Entschluß mit einrechnen müssen, die Folgen der That heldenmüthig zu ertragen, und die Ausführung dieses Entschlusses wird mit zu ihrer Vollständigkeit gehören. Der fromme Entschluß der Antigone, ihrem unbeerdigten Bruder selbst die letzte Pflicht zu leisten, ist bald und ohne Schwierigkeit vollbracht, aber die Echtheit desselben, vermöge deren er der Gegenstand einer Tragödie zu werden verdient, be-

währt sich erst, als sie ohne Reue und Rückfall in Schwäche den Tod dafür erleidet. Und ist nicht, um ein Beyspiel aus einer ganz andern Sphäre zu geben, Shakespeare's Julius Cäsar in Absicht auf die Handlung nach demselben Grundsatze gebaut? Brutus ist der Held des Stückes; die Vollbringung seines großen Entschlusses besteht nicht in dem bloßen Meuchelmord an Cäsar (einer an sich zweydeutigen That, deren Triebfedern Ehrgeiz und Eifersucht seyn konnten), sondern darin, daß er sich bis zur gleichmüthigen Hingabe seines liebevollen Lebens als den reinen Verfechter römischer Freyheit bewährt.

Noch mehr: es könnte kein Knoten des Stückes ohne Widerstreit Statt finden, und dieser entsteht meistens aus den entgegengesetzten Vorsätzen und Absichten der Personen. Wenn wir also den Begriff einer Handlung auf Entschluß und That beschränken, so wird sich meistens eine doppelte oder mehrfache Handlung im Trauerspiel zeigen. Welches ist nun die Haupthandlung? Jedem scheint seine eigne die wichtigste, denn jeder ist sein eigner Mittelpunkt. Kreons Entschluß, sein königliches Ansehen an dem Beerdiger des Polynices durch Todesstrafe zu behaupten, ist eben so fest als der Entschluß der Antigone, eben so wichtig, und wie wir am Schlusse sehen, eben so gefährlich, weil er den Sturz vom ganzen Hause des Kreon nach sich zieht. Indessen der bloß verneinende Entschluß könnte allenfalls als die Ergänzung des bejahenden angesehen werden. Wie aber, wenn jeder nicht gerade das entgegengesetzte, sondern etwas anderes will? In der Andromache des Racine will Orest die Her-

mione zur Gegenliebe bewegen; Hermione will den Pyrrhus nöthigen, sich mit ihr zu vermählen, oder will sich an ihm rächen; Pyrrhus will die Hermione los seyn, und sich mit der Andromache verbinden; Andromache will ihren Sohn retten und zugleich dem Andenken ihres Gemahls treu bleiben. Dennoch hat niemand diesem Stücke die Einheit abgesprochen, weil alles in einander greift und mit einer gemeinschaftlichen Katastrophe endigt. Welche unter den Handlungen der vier Personen ist nun aber die Haupthandlung? An leidenschaftlicher Stärke sind ihre Bestrebungen einander wohl ziemlich gleich, allen kommt es auf das ganze Glück ihres Lebens an; die Handlung der Andromache hat die sittliche Würde voraus, und darum hat Racine ganz recht gethan, das Stück von ihr zu benennen.

Wir sehen hier eine neue Bestimmung im Begriff der Handlung, nämlich die Beziehung auf die Idee der sittlichen Freyheit, kraft welcher allein der Mensch als der erste Urheber seiner Entschlüsse betrachtet wird. Denn innerhalb des Gebietes der Erfahrung angesehen, ist der Entschluß als Anfang der Handlung nicht bloß Ursache, sondern er ist wiederum Wirkung von vorhergehenden Beweggründen. Wir haben in dieser Beziehung auf eine höhere Idee allerdings die E i n h e i t und G a n z h e i t der Tragödie im Sinne der Alten gesucht: nämlich ihr absoluter Anfang ist die Bewährung der Freyheit, die Anerkennung der Nothwendigkeit ihr absolutes Ende. Wir halten uns aber für berechtigt, zu behaupten, dem Aristoteles sey diese Ansicht ganz fremd gewesen; nirgends redet er von der Idee des Schicksals als der Tragödie wesentlich. Ueberhaupt

darf man bey ihm nicht auf den strengen Begriff von Handlung, als Entschluß und That, dringen. Er sagt irgendwo: »der Umfang einer Tragödie »sey immer hinreichend groß, wofern nur durch eine »Reihe von wahrscheinlichen oder nothwendigen Er»folgen eine Umkehrung aus Unglück in Glück oder »aus Glück in Unglück bewerkstelligt werde.« Es ist also klar, er versteht unter Handlung, wie die sämmtlichen Neueren, bloß etwas, das geschieht. Diese Handlung soll nach ihm Theile haben, Anfang, Mitte und Ende, also eine Mehrheit unter einander verknüpfter Vorfälle seyn. Wo ist nun die Gränze dieser Mehrheit? Ist nicht die Verkettung der Ursachen und Wirkungen vorwärts und rückwärts endlos, und würde man folglich nicht überall gleich willkürlich anfangen und abbrechen? Gibt es auf diesem Gebiet irgend einen Anfang oder ein Ende, wie Aristoteles deren Begriff ganz richtig erklärt? Vollständigkeit wäre also ganz unmöglich. Wird aber zur Einheit in der Mehrheit der Vorfälle nichts weiter gefodert als ursachlicher Zusammenhang, so ist diese Regel äußerst unbestimmt, man wird die Einheit nach Belieben verengen und erweitern können. Denn jede Reihe von Vorfällen oder Handlungen, die durch einander veranlaßt werden, wie sehr man sie auch verlängern möge, läßt sich immer unter einem einzigen Gesichtspunct zusammenfassen und mit einem einzigen Nahmen bezeichnen. Wenn uns Calderon die Bekehrung von Peru zum Christenthum in einem Schauspiele schildert, vom ersten Anfange, d. h. der Entdeckung des Landes, bis zur Vollendung, und wenn in seinem Stücke wirklich nichts vorkommt, was nicht darauf Einfluß

hätte: ist denn da nicht eben sowohl Einheit im obigen Sinne als in der einfachsten griechischen Tragödie, was doch die Verfechter der Regeln des Aristoteles nimmermehr werden zugeben wollen?

Corneille hat die Schwierigkeit einer gehörigen Bestimmung der Einheit bey der unvermeidlichen Mehrheit der untergeordneten Handlungen wohl gefühlt, und sucht folgenden Ausweg. »Ich nehme »an,« sagt er, »die Einheit der Handlung bestehe »im Lustspiel in der Einheit der Intrigue, oder der »Hindernisse für die Absichten der Hauptpersonen; »und im Trauerspiel für die Einheit der Gefahr, »sey es nun, daß der Held ihr unterliege, oder sich »herausziehe. Ich will damit nicht behaupten, daß »nicht mehrere Gefahren im Trauerspiel und meh»rere Intriguen oder Hindernisse im Lustspiel zu»läßig seyen, wofern man nur aus einer nothwen»dig in die andere fällt, denn alsdann macht die »Errettung aus der ersten Gefahr die Handlung »nicht vollständig, weil sie eine zweyte nach sich »zieht, und die Aufklärung einer Intrigue setzt die »handelnden Personen nicht in Ruhe, weil sie sie »in eine verstrickt.«

Zuerst ist der hier angenommene Unterschied zwischen der tragischen und komischen Einheit ganz außerwesentlich. Denn auf die Art der Zusammensetzung hat es keinen Einfluß, daß die Vorfälle im Trauerspiel ernsthafter sind, auf Leib und Leben gehen; die Verlegenheit der Personen im Lustspiel, wenn sie ihre Absicht, ihre Intrigue nicht durchsetzen können, läßt sich eben so wohl eine Gefahr nennen. Corneille führt, wie die Meisten, alles auf den Begriff der Verknüpfung zwischen Ursache und

Wirkung zurück. Freylich, wenn die Hauptpersonen, sey es durch die Heirath oder den Tod, in Ruhestand versetzt werden, so nimmt das Schauspiel ein Ende; ist aber zu dessen Einheit nichts weiter erfoderlich als der ununterbrochene Fortgang eines Widerstreits, der zur Unterhaltung der dramatischen Bewegung dient, so wird es wenigstens um die Einfachheit schlecht stehen: man wird unbeschadet dieser Regel der Einheit bis zu einer fast gränzenlosen Anhäufung der Vorfälle fortgehen können, so wie der Faden der Erzählung in Tausend und einer Nacht ja auch niemals abreißt.

De la Motte, ein französischer Schriftsteller, der gegen die sämmtlichen Einheiten geschrieben, will an die Stelle der Einheit der Handlung die Benennung Einheit des Interesse gesetzt wissen. Falls man das Wort nicht auf die Theilnahme an den Schicksalen einer einzigen Person beschränkt, sondern wenn Interesse überhaupt die Richtung des Gemüths beym Anblick einer Begebenheit bedeuten soll, so möchte ich diese Erklärung die befriedigendste und der Wahrheit am nächsten kommende finden.

Doch es würde uns wenig fördern, mit den Auslegern des Aristoteles empirisch herum zu tappen. Der Begriff des Einen und des Ganzen ist ganz und gar nicht aus der Erfahrung geschöpft, sondern aus ursprünglicher Freythätigkeit unsers Geistes entsprungen. Um uns selbst Rechenschaft darüber zu geben, wie wir überhaupt dazu kommen, Eins und ein Ganzes zu denken, bedarf es nicht weniger als ein System der Metaphysik.

Der äußere Sinn nimmt an den Gegenständen

immer nur eine unbestimmte Mehrheit von unterscheidbaren Theilen wahr; das Urtheil, wodurch wir diese zu einer ganzen und vollständigen Einheit zusammenfassen, ist immer durch die Beziehung auf eine höhere Sphäre der Begriffe gegründet. So z. B. liegt die mechanische Einheit einer Uhr in dem Zweck der Zeitmessung: dieser Zweck ist aber nur für den Verstand da, er läßt sich weder mit Augen sehen noch mit Händen greifen; die organische Einheit einer Pflanze und eines Thieres liegt in dem Begriff des Lebens: und die innere Anschauung des Lebens, das selbst unkörperlich ist, wiewohl es mittelbar in der Körperwelt erscheint, bringen wir schon zu dem einzelnen belebten Gegenstande mit, sonst würden wir sie durch ihn nicht erhalten.

Die einzelnen Theile eines Kunstwerks und, daß ich sogleich auf die vorliegende Frage zurückkomme, eines Trauerspiels müssen nicht bloß mit dem Auge und Ohr, sondern mit dem Verstande aufgefaßt werden. Sie dienen aber insgesammt einem allgemeinen Zweck, nämlich einem Gesammteindruck auf das Gemüth. Die Einheit liegt also wiederum wie bey den obigen Beyspielen in einer höheren Sphäre, im Gefühl oder in der Beziehung auf Ideen. Dies ist einerley, denn das Gefühl, in so fern es nicht bloß sinnlich und leidend, ist unser Sinn, unser Organ für das Unendliche, das sich uns zu Ideen gestaltet.

Weit entfernt demnach, daß ich das Gesetz der vollständigen Einheit in der Tragödie als entbehrlich verwerfen sollte, fodere ich eine weit tiefer liegende, innigere, geheimnißvollere Einheit, als die ist, womit, wie ich sehe, die meisten Kunstrichter

sich begnügen. Diese Einheit finde ich in den tragischen Compositionen Shakespeare's eben so vollkommen als in denen des Aeschylus und Sophokles; ich vermisse sie dagegen in manchen von der zergliedernden Kritik als korrect gepriesenen Tragödien.

Den logischen Zusammenhang, die ursachliche Verknüpfung halte ich ebenfalls der Tragödie und jedem ernsten Schauspiele für wesentlich, deswegen, weil alle Geisteskräfte auf einander einwirken, und wenn der Verstand einen Sprung zu machen genöthigt wird, Einbildungskraft und Gefühl der Darstellung nicht mehr so willig folgen; aber ich finde, daß die Verfechter der sogenannten Regelmäßigkeit diese Vorschrift mit einer kleinlichen Spitzfindigkeit durchgeführt haben, welche nichts fruchten kann, als den Dichter zu hemmen, und wahre Vortrefflichkeit unmöglich zu machen.

Man denke sich die Reihe der Erfolge in einem Trauerspiel nicht wie einen dünnen Faden, dessen Abreißen man ängstlich zu verhüten hat; (wegen der eingestandenen unvermeidlichen Mehrheit der untergeordneten Handlungen und Interessen paßt dies Gleichniß ohnehin nicht); sondern wie einen großen Strom, der in seinem reißenden Laufe manche Hemmungen überwindet, und sich zuletzt in die Ruhe des Oceans verliert. Er entsprudelt vielleicht schon verschiednen Quellen, und gewiß nimmt er andere Flüsse auf, die ihm von entgegengesetzten Weltgegenden zueilen. Warum sollte der Dichter nicht verschiedene, eine Zeitlang abgesondert für sich bestehende Ströme menschlicher Leidenschaften und Bestrebungen neben einander bis zu ihrer brausenden Vereinigung fortleiten können, wenn er den

Zuschauer auf eine Höhe zu stellen weiß, wo er ihren ganzen Gang übersieht? Und wenn das so angeschwellte Gewässer sich auch wieder in mehrere Arme theilt und durch mehrere Mündungen ins Meer ergießt: bleibt es nicht dennoch der eine und selbige Strom?

So viel über die Einheit der Handlung. Ueber die Einheit der Zeit finden wir beym Aristoteles nur folgende Aeußerung: »Ferner unterscheidet sich »die Epopöe von der Tragödie durch die Länge; »denn die letztere sucht sich so viel möglich auf einen »Sonnenumlauf zu beschränken, oder wenig dar»über hinauszugehen; die Epopöe ist aber der Zeit »nach unbestimmt, und darin verschieden. Jedoch »that man dies anfänglich gleichermaßen in den Tra»gödien und in den epischen Gedichten.«

Man bemerke zuvörderst, daß Aristoteles hier gar keine Vorschrift gibt, sondern nur historisch ein Kennzeichen erwähnt, nach den griechischen Beyspielen, die er gerade vor sich hatte. Wenn nun die griechischen Tragiker besondere Gründe gehabt hätten, sich auf diesen Umfang von Zeit zu beschränken, die bey der Verfassung unsers Theaters wegfielen? Wir werden sogleich sehen, daß dies wirklich der Fall war.

Corneille findet diese Regel mit Recht sehr unbequem, zieht daher die gelindeste Auslegung vor, und sagt: er würde sich kein Gewissen daraus machen, die Dauer der Handlung bis auf dreyßig Stunden auszudehnen. Andere bestehen steif und fest darauf, die Handlung selbst solle keinen längeren Zeitraum einnehmen als ihre Vorstellung, d. h. zwey bis drey Stunden. Der dramatische Dichter

soll nach ihrer Foderung eigentlich der Mann nach der Uhr seyn. Im Grunde führen diese ihre Sache besser als die nachsichtigeren Kunstrichter. Denn der einzige Grund der Regel ist ja doch die Beobachtung einer, wie man vermeynt, zur Täuschung nothwendigen Wahrscheinlichkeit, daß die vorgestellte und die wirkliche Zeit einerley sey. Gibt man einmal zwischen beyden einen Abstand wie den von zwey bis dreyßig Stunden zu, so kann man mit eben so gutem Fug noch viel weiter gehen. Der Begriff der Täuschung hat in der Kunsttheorie große Irrungen angerichtet. Man hat oft darunter den unwillkürlich gewordenen Irrthum verstanden, als ob das Dargestellte wirklich sey. Dann würde sie bey den Schrecknissen des Trauerspiels eine wahre Plage seyn, ein Alpdrücken der Phantasie. Nein, die theatralische Täuschung wie jede poetische ist eine wache Träumerey, der man sich freywillig hingibt. Um sie hervorzubringen, müssen Dichter und Schauspieler die Gemüther lebhaft hinreißen, die berechneten Wahrscheinlichkeiten helfen nicht im mindesten dazu. Jene Foderung der buchstäblichen Täuschung, auf's äußerste getrieben, würde alle poetische Form unmöglich machen, denn wir wissen wohl, daß die mythologischen und historischen Personen nicht unsre Sprache geredet haben, daß der leidenschaftliche Schmerz sich nicht in Versen ausdrückt, u. s. w. Welch' ein unpoetischer Zuschauer wäre das, der, statt mit seiner Theilnahme den Ereignissen zu folgen, wie ein Gefangenwärter, die Uhr oder das Stundenglas in der Hand, den Helden des Trauerspiels die Stunden zuzählte, die sie noch zu handeln und zu leben haben! Ist denn unsre Seele ein

Uhrwerk, das Stunden und Minuten unfehlbar angäbe, und hat sie nicht vielmehr ein ganz verschiedenes Zeitmaaß für den Zustand der Unterhaltung und der Langenweile? In jenem, unter leichter wechselnder Thätigkeit, verfliegen die Stunden schnell: in diesem, wo wir alle Seelenkräfte gehemmt fühlen, dehnen sie sich ins Unermeßliche aus. So ist es in der Gegenwart; ganz umgekehrt aber in der Erinnerung: der Zeitraum todter leerer Einförmigkeit schwindet zusammen; der, welchen ein Ueberfluß mannigfaltiger Eindrücke bezeichnet, wächst in eben dem Maaße an. Unser Körper ist der äußern astronomischen Zeit unterworfen, weil die organischen Verrichtungen sich darnach abmessen, unser Geist aber hat seine eigne ideale Zeit, welche nichts anders ist, als das Bewußtseyn der fortschreitenden Entwickelung unsers Daseyns. In dieser Art von Zeitmessung gelten die Zwischenräume eines gleichgültigen Stillstandes gar nichts, und zwey bedeutende Augenblicke, wären sie durch Jahre getrennt, knüpfen sich unmittelbar an einander. So pflegen wir, wenn wir vor dem Einschlafen lebhaft mit irgend etwas beschäftigt waren, beym Erwachen dieselbe Gedankenreihe sogleich wieder aufzunehmen, und die dazwischen liegenden Träume treten in ihr wesenloses Dunkel zurück. Eben so ist es nun mit der dramatischen Darstellung: unsre Einbildungskraft geht leicht über die Zeiten hinweg, welche voraus gesetzt und angedeutet, aber weggelassen werden, weil nichts bedeutendes darin vorgeht; sie hält sich einzig an die vorgestellten entscheidenden Augenblicke, durch deren Zusammendrängung der Dichter den trägen Gang der Stunden und Tage beflügelt.

Aber, wird man einwenden, die alten Tragiker haben doch die Einheit der Zeit beobachtet. Dieser Ausdruck ist überhaupt unschicklich; es sollte wenigstens heißen: die Einerleyheit der vorgestellten und wirklichen Zeit. Dann paßt es aber nicht auf die Alten: was sie beobachten, ist nichts andres als die scheinbare Stätigkeit der Zeit. Man merke wohl: die scheinbare; denn sie erlauben sich allerdings, während der Chorgesänge weit mehr vorgehen zu lassen, als nach ihrer wirklichen Dauer vorgehen könnte. Im Agamemnon des Aeschylus ist der ganze Zeitraum von der Zerstörung Troja's an bis zu seiner Ankunft in Mycen begriffen, der eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Tagen ausmachen mußte; in den Trachinerinnen des Sophokles wird während dem Verlauf des Stückes die Seereise von Thessalien nach Euboea dreymal vollbracht; in den Schutzgenossinnen des Euripides geht während eines einzigen Chorgesanges ein ganzer Feldzug von Athen gegen Thebe vor, die Schlacht wird geliefert und der Feldherr kehrt siegreich zurück. So weit waren die Griechen von jener ängstlichen Berechnung entfernt. Daß sie aber die scheinbare Stätigkeit der Zeit beobachteten, dazu hatten sie einen besondern Grund in der beständigen Gegenwart des Chores. Wo dieser die Bühne verläßt, da wird auch der stätige Fortgang unterbrochen, wie in den Eumeniden des Aeschylus sehr auffallend, indem der ganze Zeitraum ausgelassen ist, dessen Orest bedurfte, um sich von Delphi nach Athen zu begeben. Ferner lagen zwischen den drey Stücken einer Trilogie, die doch nach einander aufgeführt wurden, und zusammen ein Ganzes ausmachen sollten, so

beträchtliche Zeiträume, als zwischen den drey Acten manches spanischen Schauspiels.

Die Neueren haben durch ihre Eintheilung in Aufzüge, welche die griechische Tragödie eigentlich nicht kannte, ein bequemes Mittel, den Umfang der dargestellten Zeit ohne Uebelstand zu erweitern. Denn so viel wird der Dichter doch der Einbildungskraft des Zuschauers anmuthen dürfen, daß er sich, während die ganze Darstellung unterbrochen wird, eine längere Zeit verflossen denke, als welche die Tacte der ausfüllenden Musik abmessen; sonst möchte man ihn einladen, lieber zum nächsten Aufzug auf morgen wieder zu kommen, damit es ihm desto natürlicher scheine. Die Eintheilung in Aufzüge ist eigentlich bey Gelegenheit der neuern Komödie entstanden, wo der Chor wegblieb. Horaz schreibt vor, ein Schauspiel solle nicht mehr und nicht weniger als fünf Aufzüge haben. Die Regel ist so außerwesentlich, daß Wieland gemeynt hat, Horaz habe die jungen Pisonen nur zum besten haben wollen, da er ihnen so etwas in feyerlichem Tone als wichtig einschärft. Wenn man es in der alten Tragödie für den Schluß eines Actes gelten läßt, wo die Bühne leer bleibt, und der Chor allein seinen Gesang und Tanz aufführt, so zählt man oft weniger als fünf, oft aber auch mehr Acte heraus. Als eine Bemerkung, daß in einer Vorstellung von zwey bis drey Stunden ungefähr so viel Ruhepuncte für die Aufmerksamkeit nöthig sind, mag es hingehen; sonst aber wäre ich neugierig, einen aus der Natur der dramatischen Poesie abgeleiteten Grund zu hören, warum ein Schauspiel so viele und gerade nur so viele Abtheilungen haben müsse. Allein die Welt

wird durch das Herkommen regiert: weniger Aufzüge hat man sich gefallen lassen; die geheiligte fünf zu überschreiten bleibt immer ein frevelhaftes und gefährliches Wagestück *).

Die Eintheilung in Acte scheint mir überhaupt fehlerhaft, wenn nichts während derselben vorgeht, wie in so vielen neueren Stücken, und wenn man die Personen zu Anfang des neuen Aufzugs gerade in derselben Lage erblickt, wie am Schlusse des vorigen. Und doch hat man sich an diesen Stillstand weit weniger gestoßen, als an die Annahme eines beträchtlichen Zwischenraumes, und in der Darstellung ausgelassener Vorfälle, weil jenes ein negativer Fehler ist.

Die romantischen Dramatiker erlauben sich, den Schauplatz selbst im Verlauf eines Actes zu wechseln. Da jedesmal zuvor die Bühne leer wird, so sind dies Unterbrechungen der Stätigkeit, welche sie zur Annahme von eben so vielen Zwischenräumen berechtigen. Wenn man sich hieran stößt, die Eintheilung in Acte jedoch als gültig zugibt, so dürfte man dies ja nur als eine größere Anzahl kurzer Acte ansehen. Indessen wird man einwenden, das heiße einen Fehler durch den andern rechtfertigen, die verletzte Einheit der Zeit durch die verletzte Einheit des Ortes: wir wollen also die Unerlaßlichkeit der letztgenannten Regel näher beleuchten.

Beym Aristoteles sucht man vergeblich, wie schon

---

*) Drey Einheiten, fünf Aufzüge: warum nicht etwa sieben Personen? Diese Regeln scheinen ja nach den ungleichen Zahlen fortzugehen.

bemerkt worden, irgend einen Ausspruch darüber. Die Alten, wird behauptet, haben sie beobachtet. Nicht durchgängig, nur meistens. Unter sieben Stücken von Aeschylus und eben so vielen von Sophokles finden sich zwey, die Eumeniden und der Ajax, worin die Scene verändert wird. Daß sie gewöhnlich denselben Schauplatz beybehalten, fließt natürlich aus der beständigen Gegenwart des Chors her, der erst auf eine schickliche Weise weggeschafft werden mußte, damit gewechselt werden könnte. Auch stellte ihre Scene einen größern Umfang dar, als in vielen Fällen die unsrige: nicht etwa ein Zimmer, sondern den offenen Platz vor mehreren Gebäuden; und die Eröffnung des Innern eines Pallastes durch das Encyklema kann so betrachtet werden, als wenn auf unsrer Bühne noch ein hinterer Vorhang aufgezogen wird.

Die Verwerfung des Wechsels der Scene gründet sich ebenfalls auf die oben gerügten irrigen Begriffe von Täuschung. Es soll uns aus der Täuschung reißen, wenn die Handlung an einem andern Orte fortspielt. Nun freylich, wenn wir den vorgestellten Ort in der That für den wirklichen halten sollten, dann müßte auch die Decoration unsrer Scene anders beschaffen seyn *). Johnson, ein

*) Sie ist nur für einen einzigen Gesichtspunct berechnet: von jeder andern Stelle angesehen, verrathen die gebrochnen Linien die unvollkommne Nachahmung. Auch geben sich die meisten Zuschauer von ihrer architektonischen Bedeutung so wenig Rechenschaft, daß sie gar keinen Anstoß daran nehmen, wenn die Schauspieler zwischen den Seiten-Coulissen durch eine Mauer ohne Thür aus und eingehen.

Kritiker, der sonst sehr für die strenge Regel ist, wendet ganz richtig ein, wenn unsre Einbildungskraft einmal so weit gehe, sich in der Zeit achtzehnhundert Jahre zurück und nach Alexandria zu versetzen, um die Geschichte von Antonius und Cleopatra sich als gegenwärtig vorstellen zu lassen, so sey der zweyte Schritt nachher ein weit geringeres, von Alexandria nach Rom überzuspringen. Die Fähigkeit unsers Geistes, unermeßliche Zeiten und Räume in Gedanken mit Blitzesschnelle zu durchfliegen, ist im gewöhnlichen Leben anerkannt; und die Poesie, die unsern Geist auf alle Weise beflügeln will, und der alle Zaubermittel der echten Täuschung, d. h. einer lebendigen und hinreißenden Darstellung zu Gebote stehen, sollte allein auf dies allgemeine Vorrecht Verzicht leisten müssen?

Voltaire will die Einheit des Ortes und der Zeit aus der Einheit der Handlung ableiten, aber seine Schlüsse sind höchst oberflächlich. »Aus demselben »Grunde,« sagt er, »ist die Einheit des Ortes we»sentlich, denn eine einzige Handlung kann nicht »an mehreren Orten zugleich vorgehen.« Allein wir haben gesehen, daß an der Einen Haupthandlung nothwendig mehrere Personen Antheil nehmen, daß sie aus einer Mehrheit von untergeordneten Handlungen besteht, und warum sollten diese nicht an verschiedenen Orten vorgehen können? Wird nicht derselbe Krieg oft zugleich in Europa und in Indien geführt, und muß nicht der Geschichtschreiber die Erfolge auf beyden Schauplätzen in seiner Erzählung gleichmäßig fortrücken lassen?

»Die Einheit der Zeit,« fährt Voltaire fort, »ist natürlich mit den beyden ersten verbunden. —

»Wenn der Dichter mir eine Verschwörung vor»stellt, und die Handlung vierzehn Tage dauern »läßt, so muß er mir Rechenschaft von dem ablegen, »was in diesen vierzehn Tagen vorgegangen seyn »wird.« — Ja, von dem, was zur Sache gehört, alles übrige dazwischen liegende übergeht er, wie jeder gute Erzähler, mit Stillschweigen, und es fällt auch niemanden ein, etwas davon wissen zu wollen. »Wenn er nun die Begebenheiten von vier»zehn Tagen mir vor die Augen bringt, so gibt dies »wenigstens vierzehn verschiedene Handlungen, wie »klein sie auch seyn mögen.« — Freylich, wenn der Dichter so ungeschickt wäre, die vierzehn Tage sichtbar in der Geschwindigkeit nach einander abzuhaspeln, es eben so oft Tag und Nacht werden, die Leute eben so oft aufstehen und zu Bett gehen zu lassen. Aber er schiebt die Zeiten, wo die Handlung nur unmerklich fortgerückt ist, in den Hintergrund, vernichtet in der Darstellung die Zwischenräume, wo sie still gestanden, und weiß mit einem flüchtigen Zuge das ungefähre oder genaue Maaß der Zeit anzugeben, die man sich zwischen den Abtheilungen als verflossen denken muß. Warum ist ihm aber dennoch die Vergünstigung, die beyden Endpuncte viel weiter aus einander liegend anzunehmen, als die Vorstellung wirklich dauert, wichtig, ja für viele Gegenstände unentbehrlich? Das von Voltaire gegebene Beyspiel einer Verschwörung kommt hier recht gelegen. Eine in zwey Stunden angesponnene ausgeführte Verschwörung ist zuvörderst eine unglaubliche Sache. Ferner ist sie in Bezug auf die Charakter der Handelnden, etwas ganz anders, als eine solche, wo der gefaßte Entschluß, wie ge-

fährlich er seyn möge, eine geraume Zeit von Allen behauptet und verschwiegen wird. Wiewohl der Dichter diesen Zeitverlauf nicht unmittelbar in die Darstellung aufnimmt, so läßt er ihn uns doch in den Gemüthern der Handelnden wie in einem Spiegel perspectivisch erblicken. In dieser Art von Perspective war Shakespeare der größte mir bekannte Meister: ein einziges Wort offenbart oft eine fast unübersehliche Reihe vorhergegangener Seelenzustände. Der an die engen Gränzen der Zeit gebundene Dichter wird bey vielen Gegenständen die Handlung verstümmeln, indem er ganz nahe vor der letzten Entscheidung anfängt, oder er wird ihren Fortschritt ungebührlich übereilen; auf jeden Fall wird er das große Gemählde eines gewaltigen Vorsatzes, der keine augenblickliche Aufwallung ist, sondern ein festes, unter allem äußern Wechsel unerschütterlich behauptetes Wollen, bis die Zeit zur Ausführung reif ist, verkleinern müssen. Es wird nicht mehr das seyn, was Shakespeare so oft dargestellt und in folgenden Zeilen beschrieben hat:

Bis zur Vollführung einer furchtbarn That
Vom ersten Antrieb, ist die Zwischenzeit
Wie ein Phantom, ein grauenvoller Traum.
Der Genius und die sterblichen Organe
Sind dann im Rath vereint, und die Verfassung
Des Menschen, wie ein kleines Königreich,
Erleidet dann den Zustand der Empörung.

Warum ist aber dennoch das Verfahren der griechischen und romantischen Dramatiker in Absicht auf Ort und Zeit so sehr verschieden? Wir können uns nach dem Geiste unserer Kritik nicht da-

mit helfen, wie so viele Kunstrichter thun, die letzten kurzweg für Barbaren zu erklären. Wir halten vielmehr dafür, daß sie in sehr gebildeten Zeitaltern lebten, und selbst unendlich gebildet waren. Nächst der Verfassung der alten Bühne, welche natürlich auf scheinbare Stätigkeit der Zeit und unveränderte Beybehaltung des Schauplatzes führte, wurde die Beobachtung dieser Gewohnheit durch die Beschaffenheit des Stoffes begünstigt, welchen die griechischen Dramatiker zu bearbeiten hatten. Dieser Stoff war Mythologie, also schon Dichtung, und die vorgängige dichterische Behandlung hatte bereits in stätige leicht übersehbare Massen zusammengefaßt, was in der Wirklichkeit sich vielfach zersplittert und zerstreut. Ferner war das geschilderte heroische Zeitalter zugleich sehr einfach in den Sitten und sehr wundervoll in den Begebenheiten, und so ging alles von selbst gerade auf das Ziel einer tragischen Entscheidung los.

Die Hauptursache des Unterschiedes ist jedoch der plastische Geist der antiken und der pittoreske der romantischen Poesie. Die Sculptur richtet unsre Betrachtung ausschließend auf die dargestellte Gruppe, sie entkleidet sie möglichst aller äußern Umgebungen, und wo sie deren nicht ganz entrathen kann, deutet sie solche doch nur leicht an. Die Mahlerey hingegen liebt es, mit den Hauptfiguren zugleich den umgebenden Ort und alle Nebenbestimmungen ausführlich darzustellen, und im Hintergrunde Ausblicke in eine gränzenlose Ferne zu öffnen; Beleuchtung und Perspective sind ihr eigentlicher Zauber. Daher vernichtet die dramatische, besonders die tragische Kunst der Alten gewissermaßen die Äußerlichkeiten von Raum

und Zeit; das romantische Drama schmückt vielmehr durch deren Wechsel seine mannigfaltigeren Gemählde. Oder noch anders ausgedrückt: das Prinzip der antiken Poesie ist idealisch, das der romantischen mystisch; jene unterwirft Raum und Zeit der innern Freythätigkeit des Gemüths, diese verehrt diese unbegreiflichen Wesen als übernatürliche Mächte, denen auch etwas göttliches inwohnt.

Ich komme nun auf den Einfluß, welchen die eben geprüften, auf Glauben für unverbrüchlich gehaltnen, und so eng verstandnen Regeln der Einheit nebst den übrigen eingeführten Theater-Convenienzen auf die Gestalt des französischen Trauerspiels gehabt haben.

Bey einer ganz veränderten Verfassung der Bühne, bey großentheils verschiedenen Stoffen und entgegengesetztem Geist ihrer Behandlung wollte man dennoch die Regeln der alten Tragödie, sofern man sie aus dem Aristoteles kannte, beybehalten.

Man verlangte dieselbe Einfachheit der Handlung wie im griechischen Trauerspiel, und doch ließ man alles lyrische weg, was immer eine verweilende Entfaltung des Moments, also ein Stillstand ist. Man mußte es freylich weglassen, weil wir die alte Musik nicht mehr haben, welche der Poesie diente, statt wie die unsrige sie zu beherrschen. Wenn man von den griechischen Tragödien die Chorgesänge und die häufig den einzelnen Personen in den Mund gelegten lyrischen Stücke abrechnet, so sind sie beynahe um die Hälfte kürzer als ein gewöhnliches französisches Trauerspiel. Voltaire jammert häufig in seinen Vorreden darüber, welch eine Noth es sey, für die langen fünf Acte den Stoff herbeyzuschaf-

sen. Wie füllte man nun die durch Weglassung des Lyrischen entstandne Lücke aus? Durch Intrigue. Statt daß bey den Griechen die Handlung sich, nach wenigen großen Momenten gemessen, bis zur Entscheidung unaufhaltsam abrollt, müssen hier die sich kreuzenden Absichten der zum Theil hiezu erfundnen Nebenpersonen eine Menge hemmende Vorfälle herbeyführen, und die Spannung, meistens selbst der Neugier, bis ans Ende erhalten. Um die Einfachheit war es nun doch also geschehen, aber die Einheit schmeichelte man sich durch künstliche Verknüpfung für den Verstand zu retten.

Intrigue ist an sich kein tragisches Motiv; dem Lustspiel ist sie wesentlich, wie wir oben gezeigt haben. Das Lustspiel muß sich auch am Schlusse mit einem oft nur erschlichenen Ruhepuncte für den Verstand begnügen, aber dies ist eben gar nicht die poetische Seite dieser halb prosaischen Gattung. Wiewohl nun das französische Trauerspiel im Einzelnen sich durch Ernst, Würde und Pathos so weit als möglich vom Lustspiel zu entfernen sucht, so hat es doch meines Bedünkens im Bau und der Zusammenfügung des Ganzen nur allzu viel Verwandtschaft damit. Ich finde in vielen französischen Trauerspielen nur Verstandeseinheit, nicht Befriedigung des Gefühls. Man kommt freylich aus der Verwirrung peinlicher und gewaltsamer Lagen am Ende glücklich oder unglücklich zur Ruhe, allein es offenbart sich in dem dargestellten Weltlauf nicht auf geheimnißvolle Weise eine höhere Anordnung der Dinge; man findet keine Hinweisung auf einen tröstenden Gedanken vom Himmel, sey es nun auf die gegen das Schicksal bewährte Würde der mensch-

lichen Natur, oder auf die Vorsehung. Zu jener Beruhigung des Gefühls, welche ich meyne, ist die sogenannte poetische Gerechtigkeit theils nicht erforderlich, theils aber auch, so zweydeutig und verkehrt wie sie gewöhnlich gehandhabt wird, nicht einmal hinreichend. Die poetische Gerechtigkeit, die ich übrigens für das aufgestellte Beyspiel einer an sich falschen und mit nichten auf Erweckung wahrhaft sittlicher Regungen abzielenden Lehre halte, ist indessen von den französischen Trauerspieldichtern nicht selten gänzlich verabsäumt worden.

Der Gebrauch der Intrigue ist allerdings sehr vortheilhaft, um die verlangte kurze Dauer einer wichtigen Handlung zu erzwingen. Denn wer Intriguen spielt, ist geschäftig, und versäumt keine Zeit um zu seinen Zweck zu gelangen. Der gewaltige Kreislauf der menschlichen Schicksale geht hingegen seinen gemessenen Schritt wie der Wechsel der Jahrszeiten; große Entschlüsse reifen langsam; die nächtlichen Eingebungen frevelnder Tücke treten aus den Abgründen des Gemüths scheu und zögernd ans Licht hervor; und die strafende Vergeltung verfolgt, wie Horaz so schön als wahr sagt, den vor ihr fliehenden Verbrecher nur mit hinkendem Fuße. Man versuche es einmal, das Riesengemählde von Macbeths Königsmord, seiner tyrannischen Usurpation und endlichem Sturz auf die enge Einheit der Zeit zurückzuführen, und sehe dann, ob es nicht bloß dadurch seine erhabene Bedeutung verliert, man möge auch noch so viel von den Begebenheiten, die uns Shakespeare schauerlich ergreifend vorüberführt, vor den Anfang des Stückes verlegen und sie in matter Erzählung anbringen. Es ist wahr, dieses Schau-

spiel umfaßt einen beträchtlichen Zeitraum: aber läßt uns der rasche Fortgang wohl die Muße dies zu berechnen? Wir sehen gleichsam die Schicksalsgöttinnen am sausenden Webstuhle der Zeiten ihr düstres Gewebe fortwirken, und der Sturm und Wirbelwind der Ereignisse, welcher den Helden von der Versuchung zur Frevelthat, von dieser zu tausendfältigen Verbrechen, um ihren Erfolg zu behaupten, und so unter wechselnder Gefahr zu seinem Untergange im heldenmüthigsten Kampfe treibt, reißt auch unsre Theilnahme unwiderstehlich mit sich fort. Eine solche tragische Darstellung gleicht dem Gange eines Kometen, der anfangs kaum sichtbar, nur dem Sternkundigen bedeutend, in nebelichter Ferne am Himmel erscheint, bald aber mit so unerhörter immer wachsender Geschwindigkeit dem Mittelpunct unsers Weltsystems sich entgegen schwingt, daß er die Völker des Erdbodens schreckt, und, ehe man sichs versieht, mit seinem Unglück verkündenden Schweif das halbe Firmament überflammt.

Zehnte Vorlesung.

Fortsetzung. Einwirkung dieser Regeln auf die Gestalt des französischen Trauerspiels. Behandlung der mythologischen und der historischen Stoffe. Begriffe von tragischer Würde. Beobachtung der Convenienzen. Falsches System der Expositionen. Anfängliche Benutzung des spanischen Theaters. Allgemeine Charakteristik des Corneille, Racine und Voltaire. Uebersicht ihrer wichtigsten Werke. Thomas Corneille und Crebillon.

Auf alle Wirkungen der Art, die aus dem allmählich beschleunigten Anwachs von etwas im Gemüth oder in der äußern Welt durch den Lauf der Zeiten hervorgehn, mußten die französischen Dichter der vorgeschriebenen Einheit der Zeit zu lieb Verzicht leisten. Die Einheit des Orts beraubte sie bey der schlechten Ausschmückung der Bühne großentheils dessen, was in einem Schauspiele die Augen besticht. Zufällige Umstände mochten die Beobachtung dieser Regel noch mehr empfehlen, oder unumgänglich machen. Nach einer Aeußerung Corneille's *) sollte

*) In seinem Premier discours sur la poësie dramatique sagt er: Une chanson a quelquefois bonne grâce; et dans les pièces de machines cet ornement est redevenu nécessaire pour remplir les oreilles du spectateur, pendant que les machines descendent.

man vermuthen, die Maschinerie sey damals in Frankreich sehr schwerfällig und unvollkommen gewesen. Ferner war es allgemeiner Gebrauch, daß eine Anzahl vornehmer Zuschauer ihre Sitze auf der Scene selbst zu beyden Seiten hatten, und den Schauspielern kaum eine Breite von zehn Schritten zu freyer Bewegung übrig ließen. Regnard macht in seinem Zerstreuten eine lustige Beschreibung von dem Lärmen und Unfug, den die modigen Stutzer seiner Zeit auf diesem bevorrechteten Platze trieben, wie sie hinter dem Rücken der Schauspieler laut schwatzten und lachten, und die Aufmerksamkeit der Zuschauer störten, oder auf sich, als die eigentliche Hauptsache beym Schauspiel, ablenkten. Diese üble Gewohnheit dauerte noch zu Voltaire's Zeiten fort, und er hat durch sein wiederhohltes Eifern dagegen das Verdienst gehabt, bey Gelegenheit der Semiramis ihre Abschaffung zu bewirken. Wie hätte man es wagen dürfen, im Angesicht eines solchen unpoetischen, außer dem Stücke befindlichen, und sich doch ganz in seine Vorstellung eindrängenden Chors die Decoration zu verändern! Im Cid wechselt der Schauplatz offenbar im Verlauf desselben Aufzuges mehrmals, und doch wurde die Scene äußerlich nicht verändert. In den englischen und spanischen Schauspielen der damaligen Zeit war dies zwar großentheils auch der Fall, allein man war gewisser Zeichen übereingekommen, welche die Veränderung des Ortes andeuteten, und die gelehrige Einbildungskraft der Zuschauer folgte dem Dichter überall hin, wo er wollte. In Frankreich hingegen lauerten die jungen Herren, die auf der Bühne saßen, auf Gelegenheit, etwas Lächerli-

ches zu entdecken; und da alle Theater-Effecte einer gewißen Ferne bedürfen, in der Nähe aber kahl erscheinen, so durfte man dergleichen gar nicht wagen, alles wurde auf Gespräche zwischen wenigen Personen eingeschränkt, und man unterwarf die Bühne den Förmlichkeiten eines Vorzimmers.

Der Schauplatz stellte denn auch wirklich meistens ein Vorzimmer vor, wenigstens einen Saal im Innern eines Pallastes. Da die Handlung der griechischen Tragödien immer auf offnen und majestätisch umgebenen Plätzen vorgeht, so haben die französischen Dichter die mythologischen Stoffe derselben schon in Ansehung des Schauplatzes nach neueren Hofsitten umgemodelt. In einem fürstlichen Schloß ist nichts Gewaltsames, keine Uebertretung des geselligen Anstandes erlaubt, und da in einem Trauerspiele die Sache nicht mit lauter Höflichkeiten abgehen kann, so wird jede kühne Thathandlung, jeder Gewaltstreich, alles Auffallende und sinnlich Wirkende hinter die Scene verlegt, und bloß in den Erzählungen der Vertrauten und anderer Boten angebracht. Und doch bemerkt schon Horaz, das durch das Gehör Mitgetheilte rege das Gemüth weit unkräftiger an, als was den treuen Augen dargeboten wird, und was der Zuschauer sich selbst berichtet. Nur das Unglaubliche und gräuelhaft Empörende empfiehlt er dem Anblick zu entziehen. Es ist wahr, die dramatische Wirksamkeit des Sichtbaren kann sehr misbraucht werden, und das Theater kann in einen lärmenden Tummelplatz bloß körperlicher Ereignisse ausarten, wo alsdann Worte und Gebärdenspiel eine fast überflüßige Zugabe sind. Aber das entgegengesetzte Aeußerste, dem Auge gar

keine Ueberzeugung zu gönnen, und immer auf etwas Abwesendes zu verweisen, ist sicher eben so wenig zu billigen. Bey manchen französischen Trauerspielen möchte den Zuschauer ein Gefühl anwandeln, als ob wirklich große Dinge vorgingen, er säße aber gerade an einem übel gewählten Platze, um Augenzeuge davon zu seyn. Es ist gewiß, daß es dem einleuchtenden Nachdruck der dramatischen Darstellung sehr schadet, wenn wir Wirkungen gegenwärtig vor uns sehen von Ursachen, welche unsichtbar und in der Ferne bleiben. Besser ist das Umgekehrte, die Ursache selbst zu zeigen, die Wirkung aber bloß berichten zu lassen. Wie nachtheilig das ältere Herkommen der tragischen Bühne in Frankreich für die theatralische Wirkung sey, hat Voltaire eingesehen, er dringt vielfältig auf reichere scenische Ausschmückung, und er selbst hat in seinen Stücken, und nach seinem Beyspiel haben Andre manches dem Auge darzustellen gewagt, was zuvor für unschicklich oder lächerlich gegolten hätte. Allein ungeachtet dieser Versuche und der früheren des Racine in seiner Athalie ist die Misgunst gegen die Augen jetzt mehr als je unter den tonangebenden Kunstrichtern eingerissen. Ueberall wo es etwas zu sehen gibt, oder eine Handlung körperlich vollbracht wird, wittern sie ein Melodrama; und der Gedanke, daß das Trauerspiel, wenn man nicht über dessen Reinheit oder vielmehr kahle Reizlosigkeit wachte, allmählig mit dieser Gattung (worüber nachher noch ein Wort) zusammenschmelzen könnte, ist ihnen ein Gräuel.

Voltaire hat sich verschiedentlich Verletzungen der Einheit des Ortes erlaubt, aber doch nicht ge-

wagt, die Regel selbst geradezu als unwesentlich anzugreifen. Er wünscht nur ihrer Auslegung eine größere Breite gegeben zu sehen. Es sey hinreichend, wenn die Handlung im Umfange eines Pallastes, ja einer Stadt, wenn auch in verschiedenen Theilen derselben vorgehe. Nun verlangt er, um das Wechseln der Decoration zu ersparen, sie solle so eingerichtet seyn, daß sie die verschiedenen Schauplätze zugleich umfasse. Er verräth hiebey sehr verworrene Begriffe von Architectur und Perspective. Er beruft sich auf das Theater des Palladio zu Vicenza, das er wohl schwerlich gesehen hatte: denn seine Vorstellung von diesem Theater, welches, wie schon bemerkt worden, selbst nur ein Misverständniß der Einrichtung der antiken Scene ist, scheint sich ganz und gar auf misverstandene Beschreibungen zu gründen. In seiner Semiramis, wo er zuerst seine Grundsätze hierüber recht in Ausübung brachte, ist er in den seltsamen Fehler verfallen, die Personen nicht an verschiedenen Oertern auftreten, sondern die Oerter sich wirklich zu den Personen hinbegeben zu lassen. Der Schauplatz im dritten Act ist ein Cabinet; dieses Cabinet macht, nach Voltaire's eignen Worten (wohl gemerkt, ohne daß die Königinn es verläßt), einem großen prächtig geschmückten Saale Platz. Neben dem hier befindlichen Thron hat auch das Mausoleum des Ninus, welches sich anfangs auf einem offenen Platze, vor dem Pallast und dem Tempel der Magier gegenüber, befand, Mittel gefunden, sich einzuschleichen. Nachdem es sein Gespenst, zum Schrecken vieler Anwesenden, an das Tageslicht gebracht und wie-

der eingenommen hat, begibt es sich im folgenden Act an seine alte Stelle, wo es vermuthlich seine Obelisken zurückgelassen hatte. Im fünften Acte sieht man, daß es sehr weitläuftig und mit unterirdischen Gängen eingerichtet war. Welch ein Aufheben würden die französischen Kritiker machen, wenn ein Ausländer sich solche Ungereimtheiten hätte zu Schulden kommen lassen!

Auch im Brutus haben wir ein Beyspiel von diesem Herumwandern des Schauplatzes mit den Personen. Vorn wird eine weitläuftige Decoration angegeben: der Senat ist zwischen dem capitolinischen Tempel und dem Hause des Brutus unter freyem Himmel versammelt. Nachher, als die Versammlung aufgehoben wird, bleiben Arons und Albin allein zurück, und nun heißt es: qui sont supposés être entrés de la salle d'audience dans un autre appartement de la maison de Brutus. Wie meynt dies der Dichter? Soll sich der Schauplatz verwandeln ohne leer zu seyn, oder muthet er der Einbildungskraft der Zuschauer zu, gegen das Zeugniß ihrer Sinne die ganz anders geschmückte Scene für ein Zimmer zu halten? Und wie wird aus dem anfänglich beschriebenen Platze ein Audienzsaal? Diese Decoration versteht Taschenspielerkünste, oder sie hat ein schlechtes Gedächtniß.

Ueberhaupt ist die Einheit des Ortes von den französischen Dichtern sowohl als andern, welche dieses System von Regeln befolgen, selbst im Lustspiel oft sehr unbefriedigend beobachtet worden. Die Scene wechselt zwar nicht, aber es gehen Dinge darauf nach einander vor, die eben nicht an demselben Orte zu geschehen pflegen. Wie unwahrschein-

lich ist es, wenn sich die Leute gerade da ihre Geheimnisse anvertrauen, wo sie ihre Feinde in der Nähe wissen, oder wenn man gegen einen Fürsten in seinem eignen Vorgemache Verschwörungen anzettelt! Man legt eine große Wichtigkeit darauf, daß die Bühne niemals im Verlauf eines Aufzuges leer bleibe. Dies nennt man die Scenen binden. Es wird aber oft nur sehr zum Scheine beobachtet, indem die Personen des vorhergehenden Auftrittes in demselben Augenblick zu einer Thür hinausgehn, während die des nächsten auf der andern Seite eintreten. Ferner sollen sie nicht ohne einen deutlich erwähnten Grund kommen und weggehen; für das letzte wird besonders gesorgt: man schickt die Vertrauten auf Botschaften aus, heißt auch wohl Personen von gleichem Range ausdrücklich, nicht immer aufs höflichste, sich entfernen. Bey allem dem sind die Bestimmungen des Ortes, wo alles vorgeht, oft so schwankend und widersprechend, daß ein deutscher Schriftsteller *) treffend gesagt hat, von vielen Stücken könne die Angabe des Schauplatzes unter dem Personenverzeichniß nicht anders lauten, als: die Scene ist auf dem Theater.

Diese Unbequemlichkeiten entspringen fast unvermeidlich aus der ängstlichen Beobachtung der griechischen Regeln unter ganz veränderten Umständen. Um einer vermeynten Unwahrscheinlichkeit zu entgehen, die in dem Ueberspringen von einer Zeit und einem Ort zum andern liegen sollte, hat man sich

*) Joh. Elias Schlegel in seinen Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters.

nicht selten in wirkliche und bedeutende Unwahrscheinlichkeiten verwickelt. Man findet tausend Mal Anlaß, darauf anzuwenden, was die Academie in ihrer Beurtheilung des Cid über die Häufung so vieler Vorfälle in dem Zeitraum von vier und zwanzig Stunden sagt: »aus Furcht gegen die Regeln der Kunst zu verstoßen, hat der Dichter lieber gegen die Regeln der Natur verstoßen wollen.« Allein dieser eingebildete Widerspruch zwischen Natur und Kunst kann nur in einer sehr niedern Ordnung von Kunstbegriffen vorkommen.

Ich komme jetzt auf einen wichtigeren Punct, nähmlich auf die der Beschaffenheit der Stoffe nicht immer angemessene Behandlung. Die griechischen Tragiker wählten, wenige Ausnahmen abgerechnet, durchgängig Gegenstände aus ihrer einheimischen Mythologie. Die französischen Trauerspieldichter entlehnen die ihrigen zuweilen aus der alten Mythologie, weit öfter jedoch aus der Geschichte fast aller Zeiten und Völker, und ihre Behandlung der mythologischen Stoffe ist nur allzu oft nicht wahrhaft mythologisch, der historischen nicht recht historisch. Ich erkläre mich deutlicher. Der Dichter, der eine alte mythologische, d. h. durch heiligende Ueberlieferung an den religiösen Volksglauben der Griechen angeknüpfte Fabel wählt, sollte sich und seine Zuschauer nun auch ganz in den Geist des Alterthums versetzen: er sollte uns die einfältigen Sitten des heroischen Zeitalters gegenwärtig erhalten, vermöge deren so gewaltsame Leidenschaften und Thaten glaublich sind; seine Personen sollten den Göttern noch so nahe erscheinen, als sie durch Abstammung und häufigen unmittelbaren Verkehr nach dem Glau-

ben der Alten waren; das Wunderbare der griechischen Religion sollte also nicht geflissentlich vermieden und gespart, sondern der Einbildungskraft der Zuschauer zugemuthet werden, sich ganz und gar in den Glauben daran zu versetzen. Die französischen Dichter hingegen haben den mythologischen Helden und Heldinnen die Verfeinerung der großen Welt und heutige Hofsitten geliehen; sie haben, da jene Heroen Fürsten waren (Hirten der Völker, wie Homer sie nennt) ihre Lagen und Absichten nach einer berechneten Politik motivirt, und das Costum, nicht bloß das gelehrte antiquarische, sondern das charakteristische Costum überall verletzt. In der Phädra soll diese Fürstinn nach dem geglaubten Tode des Theseus zur Regentinn für ihren unmündigen Sohn erklärt werden. Wie wäre dies nach den damaligen Verhältnissen der griechischen Frauen möglich gewesen? Es versetzt uns in die Zeiten einer Cleopatra. Hermione befindet sich ganz allein ohne den Schutz eines Bruders oder Vaters am Hofe des Pyrrhus, ja in seinem Pallast, und dennoch ist sie nicht mit ihm vermählt. Bey den Alten, und nicht bloß in der Homerischen Zeit, bestand die Vermählung eben darin, daß die Braut in das Haus des Bräutigams abgehohlt ward. Aber die Lage der Hermione mag immerhin in dem Gebrauch der europäischen Höfe eine Rechtfertigung finden, so ist sie nichts desto weniger aller weiblichen Würde zuwider, und wird dadurch noch weit unschicklicher, daß Hermione den spröden Pyrrhus liebt, und mit aller Gewalt auf die Vermählung dringt. Wie glauben wir wohl, daß Griechen über dies dreiste unsittsame Entgegentreten geurtheilt ha-

ben würden? Freylich möchten es französische Zuschauer eben so anstößig finden, wenn man ihnen die Andromache in der Lage zeigte, wie beym Euripides, wo sie als Kriegsgefangene den Besitz ihrer Person an den Besieger ihres Vaterlandes verloren hat. Wenn die Sinnesart zweyer Völker so durchaus verschieden ist, warum quält man sich, die in den Sitten des einen gegründeten Geschichten nach denen des andern zuzustutzen? Was man stehen läßt, wird allemal eine schreyende Mishelligkeit mit demjenigen machen, was man umgemodelt hat, und alles umzumodeln ist entweder unmöglich, oder man könnte dann lieber gleich von vorn herein erfinden. Die Umstände der Fabeln zu verändern, haben sich die griechischen Tragiker allerdings und mit einer großen Breite erlaubt, allein immer den allgemeinen für das heroische Zeitalter geltenden Annahmen gemäß. Die Charakter hingegen haben sie immer so gelassen, wie die Sage und frühere Dichtung sie ihnen überliefert hatte, vermöge deren die Schlauheit des Ulysses, die Weisheit Nestors, der Jähzorn Achills fast sprüchwörtlich geworden war. Horaz schärft diese Regel ganz besonders ein. Wie unähnlich ist der Achilles in Racine's Iphigenia dem Homerischen! Aber die ihm zugeschriebene Galanterie ist nicht bloß ein Verstoß gegen den Homer, sondern sie macht die ganze Geschichte unwahrscheinlich. Sind Menschenopfer unter einem Volke wohl denkbar, dessen erste Häupter und Helden so empfänglich für die zartesten Empfindungen sind? Vergeblich macht man die mächtige Triebfeder der Religion geltend: die Geschichte lehrt uns, daß eine grausame Religion sich immer zugleich mit den Sitten mildert.

Das Wunderbare hat man in diesen neueren Behandlungen alter Fabeln, als unserm Glauben fremd, möglichst zu entrathen gesucht. Allein, wenn wir einmal aus einer Welt, wo es mit zur Ordnung der Dinge gehörte, in eine ganz prosaische und historisch begreifliche Welt hinüber gerückt sind, so findet uns ein Wunder, welches der Dichter nun doch vereinzelt stehen lassen mußte, um desto ungläubiger. Im Homer und den griechischen Tragikern geschieht alles vor dem Angesicht der Götter, und wenn sie sichtbar oder durch eine wundervolle Wirkung hervortreten, so befremdet es uns nicht. Diesem Eindrucke kann hingegen alle aufgewandte Kunst der neueren Dichter, alle Beredsamkeit ihrer Erzählungen nicht wehren. Beyspiele sind überflüssig, jedes würde die Sache darthun. Doch will ich beyläufig bemerken, wie seltsam sich der sonst so besonnene Racine bey solcher Gelegenheit in einen Widerspruch verwickelt hat. Er nimmt von der Entstehung der Sage, Theseus sey in die Unterwelt hinabgestiegen, um für seinen Freund Pirithous die Proserpina zu entführen, die historische Erklärung des Plutarch an, von seiner Gefangenschaft bey einem thracischen Könige, dessen Gemahlinn er aus eben dem Antriebe hatte entführen wollen. Hierauf gründet er das anfangs verbreitete Gerücht vom Tode des Theseus. Dennoch läßt er zugleich in einer Rede der Phädra *) die fabelhafte Ueberlieferung als eine frühere That des Helden

*) Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,
Volage adorateur de mille objets divers,
Qui va du dieu des morts deshonorer la couche.

stehen. Wie viele Frauen wollte denn Theseus für den Pirithous entführen? Da hilft sich Pradon besser, der den Theseus auf die Frage eines Vertrauten, ob er wirklich in der Unterwelt gewesen sey, antworten läßt: wie ein vernünftiger Mensch sich doch nur etwas so abgeschmacktes überreden könne! Er habe den Volksaberglauben benutzt, und dieses Gerücht in politischen Absichten ausgestreut.

So viel von der Behandlung der mythologischen Stoffe. Bey den historischen tritt erstlich dasselbe ein, daß nähmlich die damaligen französischen Sitten häufig den echten der Personen untergeschoben sind, und die Charakter nicht genugsam die Farbe ihres Zeitalters und ihrer Nation an sich tragen. Es kommt aber noch ein anderer nachtheiliger Umstand hinzu. Ein mythologischer Stoff ist schon poetisch, und für eine neue poetische Bearbeitung zubereitet. Im französischen Trauerspiel verlangt man, wie im griechischen, gleichmäßige, durchgängige Würde, ja die französische Sprache ist darin noch weit ekler, daß unendlich vieles in der Poesie gar nicht erwähnt werden darf. Bey der Geschichte ist man aber auf einem prosaischen Gebiet, und die Wahrheit des Gemähldes fodert Bestimmungen, Umstände, Züge, zu denen man mehr oder weniger von der Höhe des tragischen Kothurns herabsteigen muß, wie denn auch Shakespeare, der vollkommenste historische Dramatiker, dies ohne Bedenken gethan hat. Die französischen Dichter haben sich hiezu nicht entschließen wollen, und so fehlt es ihrer Darstellung oft an belebenden Ausmahlungen, oder sie müssen sich, wenn ein hals-

starrig prosaischer Umstand endlich doch erwähnt werden muß, mit künstlichen Umschreibungen helfen.

Ueber die tragische Würde der Geschichten haben besondere Grundsätze geherrscht. Corneille war auf dem besten Wege von der Welt, als er den Cid, eine Geschichte aus dem Mittelalter, bey einem verwandten Volke vorgefallen, eine Geschichte, worin durchaus ritterliche Liebe und Ehre herrscht, deren Hauptpersonen nicht einmal von fürstlichem Range sind, auf die Bühne brachte. Eine Menge Vorurtheile über das tragische Ceremoniel wären von selbst weggefallen, wenn man diesem Beyspiele gefolgt wäre; durch größere Wahrheit, durch verständliche aus der noch geltenden Sinnesart entlehnte Motive, wäre das Trauerspiel dem Herzen befreundeter geworden; die Beschaffenheit der Gegenstände würde von selbst von der steifen Beobachtung misverstandener Regeln der Alten abgelenkt haben, wie sich denn Corneille auch nirgends weiter davon entfernt hat, als gerade in diesem Stück, freylich in Nachfolge seines spanischen Vorbildes; mit Einem Wort, das französische Trauerspiel hätte national und wahrhaft romantisch werden können. Aber ich weiß nicht, welcher ungünstige Stern waltete: Corneille ging, ungeachtet des außerordentlichen Glücks, welches sein Cid machte, keinen Schritt weiter, und fand auch bey dem gemachten Versuche keine Nachfolger. In der Zeit Ludwigs des Vierzehnten galt es für ausgemacht, die französische, ja überhaupt die neu-europäische Geschichte sey zur tragischen Behandlung untauglich. Man warf sich also in die alte Universalgeschichte: außer den Ro-

mern und Griechen suchte man bey den Assyriern, Babyloniern, Persern, Aegyptiern u. s. w. nach oft sehr unbekannten Vorfällen herum, um sie für die tragische Bühne auszukleiden. Racine machte einen, wie er selbst eingesteht, gewagten Versuch mit den Türken; es glückte, und seitdem gestand man den Türken, diesem barbarischen Volk, bey welchem oft die Gewöhnungen des rohesten Despotismus und der niedrigsten Sclaverey in derselben Person vereinigt sind, und das von der Liebe nur die üppigste Sinnlichkeit kennt, die nöthige tragische Würde zu, die man den Europäern absprach, ungeachtet ihre Religion, ihr Ehrgefühl und ihre Achtung für das weibliche Geschlecht sie hätte empfehlen sollen. Allein eigentlich waren es nur die neueren und insbesondere die französischen Nahmen, welche man als untragisch und unpathetisch nicht dulden wollte; denn sonst wurden damals die Helden des Alterthums in einheimischer Tracht gespielt; und die antiken Nahmen und Umgebungen waren meistens nur eine leichte Verkleidung, unter der sich ganz moderne französische Charakter deutlich erkennen lassen. Racine's Alexander ist freylich sehr unhistorisch, aber die Darstellung wird ziemlich natürlich herauskommen, wenn man sich etwa den großen Condé darunter denkt. Und wem fällt bey Titus und Berenice nicht Ludwig der Vierzehnte und die Herzoginn de la Valliere ein? Hat der Dichter doch selbst schmeichelnd auf seinen Monarchen angespielt. Voltaire drückt sich etwas stark aus, wenn er sagt, in den Trauerspielen, welche auf Racine gefolgt, glaube man die Romane der Mlle. Scuderi zu lesen, welche unter dem Nahmen von

Helden des Alterthums Bürger von Paris schildern. Er zielte hiermit wohl besonders auf Crebillon. Corneille und Racine, wie sehr sie auch in der Denkart ihrer eigenen Nation befangen waren, sind doch zuweilen zu wahrhaft objectiven Darstellungen durchgedrungen. Meisterhaft schildert Corneille im Cid die Spanier; dies ist begreiflich: er hatte an der Quelle geschöpft. Bis auf die Erbsünde der Galanterie gelang es ihm auch ziemlich gut mit den Römern: eine Seite ihres Charakters faßte er wenigstens, den vorherrschenden Patriotismus, den unbiegsamen Freyheitsstolz, das großartig politische Gemüth. Alles dies ist freylich, ungefähr wie beym Lucan, mit einem gewissen Schwulst und selbstbewußten Pomp überkleidet. Die schlichte republikanische Strenge, die religiöse Demuth konnte er nicht erreichen. Racine hat die Sitten des verderbten Roms unter den Kaisern, und die zuerst noch schüchtern ausbrechende Tyranney Nero's vortrefflich geschildert. Zwar hatte er, wie er es selbst mit Dank erkennt, den Tacitus zum Vorgänger; allein es ist immer ein großes Verdienst, den Geschichtschreiber so gut in Poesie zu übersetzen. Auch den Geist der hebräischen Geschichten hat er im Ganzen richtig gefaßt: hier leitete ihn religiöse Ehrerbietung, die der Dichter gewissermaßen immer zu seinem Gegenstande hinzubringen sollte. Weniger ist es ihm mit den Türken gelungen: Bajazet liebt ganz auf europäische Weise; die blutdürstige Politik des despotischen Orients ist zwar in dem Vizier recht gut geschildert: aber das Ganze ist gleichsam eine auf den Kopf gestellte Türkey, wo die Weiber, statt Sclavinnen zu seyn, das Re-

giment an sich gerissen haben, was denn so abscheulich ausfällt, daß man sich daraus die Lehre ziehen möchte, die Türken hätten wohl so Unrecht nicht, die Frauen unter Schloß und Riegel zu halten. Auch Voltaire'n ist es meines Bedünkens im Mahomet und der Zaire nicht besser gelungen: überall fehlen die glühenden Farben der morgenländischen Phantasie. Voltaire hat indessen das bedeutende Verdienst, daß er auf eine mehr historische Bearbeitung der Gegenstände drang, und öfter hinarbeitete; und dann, daß er die neu-europäischen ritterlichen und christlichen Charakter, die man seit dem Cid ausgeschlossen hatte, wiederum für die tragische Bühne adelte. Sein Lusignan und Nerestan gehören zu seinen wahrsten, rührendsten und edelsten Schöpfungen; sein Tancred, wiewohl es dem Ganzen der Erfindung etwas an Haltung fehlt, wird immer persönlich die Herzen für sich gewinnen, wie sein Nahmensbruder im Tasso. Alzire ist von Seiten der historischen Bedeutung sehr vorzüglich. Merkwürdig ist es, daß Voltaire mit seinem rastlosen Umhersuchen nach tragischen Stoffen wirklich die Weltumseglung vollendet hat: denn, wie dort die amerikanischen Völker der andern Hemisphäre, bringt er in seinem Dschingiskan, vom äußersten Ende der unsrigen her, Chinesen auf die Bühne, welche doch schon durch getreue Beobachtung der Kleidertracht beynahe zu komischen oder grotesken Figuren gestempelt werden.

(Der Schluß dieser Vorlesung folgt im dritten Theile.)

Ende des zweyten Theils.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schlegel, August Wilhelm <<von>>,

Ueber dramatische Kunst und Literatur Vorlesungen

Bd.: 2

Wien (1825)

Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek -- Enc 124 -5
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11245317-6